Kleine Compositionslehre

für

Freunde und Freundinnen der Tonkunst.

Leicht faßlich dargestellt, mit ausführlichen Beispielen und nöthigen Uebungsaufgaben für den Selbstunterricht versehen

von

August Siebeck.

Tübingen, 1850.

Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.

(Laupp und Siebeck.)

Vorwort.

Der vorliegende Versuch, gebildete Personen des männlichen und weiblichen Geschlechts mit der musikalischen Composition bekannt zu machen, dürfte um so weniger eine herbe Mißbilligung zu fürchten haben, je mehr die schöne Tonkunst zur Bildung des Geistes und Veredlung des Herzens, ohne Unterschied des Geschlechts, angewendet worden ist und je mehr sie sich zum Bedürfniß in der Erziehung erhoben hat; denn sie ergreift mit unwiderstehbarer Gewalt den ganzen innern Menschen, giebt ihm die Richtung auf das Erhabene, Schöne und Gute, weckt und nährt mit ihrem eigenthümlichen Zauber edle Gefühle und Neigungen, stimmt mit eindringender Beredtsamkeit das Wollen und Nichtwollen und wird durch geistige Genüsse zur lieblichsten Würze des Lebens.

Darum kann es nicht befremden, daß die Tonkunst auch bei dem schönen Geschlechte so eifrige, nach Virtuosität in Gesang und Spiel strebende Freundinnen gefunden hat, daß da ein Wetteifer mit dem männlichen Geschlechte nicht zu verkennen ist.

Seitdem aber die Fürsten der Tonkunst forderten, daß Singen, Spielen und Componiren nicht von einander getrennt werden solle, da man außerdem nicht zum Vollgenuß der geistigen Vorzüge und Freuden gelangen könne, welche die Musik ihren Freunden gewähren kann, so suchten, dem innern Drange zugleich folgend, schon Viele in die anziehenden Geheimnisse des Componirens einzudringen und wünschten eine zweckmäßige Anweisung dazu, die zum Selbstunterrichte geeignet sei. Diesem lebhaft gefühlten Bedürfnisse zu genügen, könnte ein Versuch der Art gebildeten Personen beider Geschlechter wohl nicht unangenehm sein, und so entstand die vorliegende kleine Compositionslehre.

Da aber bei dem schönen Geschlechte die Sphäre des Geistes ebenfalls mit Denken, Fühlen und Wollen gefüllt ist, und, im Allgemeinen, das weibliche Geschlecht in Rücksicht der intellectuellen Fähigkeiten dem männlichen nicht nachsteht, zumal die Cultur der höhern Seelenvermögen jetzt im höhern Grade, auch bei dem weiblichen Geschlecht, von den Erziehungsmethoden befördert wird, so ist klar, daß auch da der Grund und Boden nicht fehlt und hinreichend urbar ist, wo die schönen Künste wachsen und gedeihen. Und daß sich, bei geregelter Selbstthätigkeit, auch da ein glücklicher Erfolg vom Erlernen des Componirens erwarten läßt, ist um so weniger

zu bezweifeln, da schon so überzeugende Beweise dafür vom schönen Geschlecht geliefert worden sind, wie bekannt genug ist.

Ferner ist die Ueberzeugung allgemeiner geworden, daß die Erfüllung der schönen weiblichen Pflichten mit einer echten Aufklärung des Verstandes und einer zweckmäßigen Bildung des Geschmacks, durch Künste und Wissenschaften sehr wohl bestehen könne. Und eben so ist es anerkannt, daß, je mehr Kunstfertigkeiten eine weibliche Person besitzt, sich dieselbe um so freier und glücklicher fühle, da man jetzt den Werth derselben auch nach ihren ästhetischen Vorzügen zu schätzen pflegt, weil diese auf Seelenadel schließen lassen.

Allerdings wird kein denkender Tonkünstler und Musiklehrer bestreiten, daß eigenthümliche Schwierigkeiten zu überwinden sind, wenn eine Compositionslehre ausgearbeitet werden soll, die das Hohe und Tiefe des Wissens ausschließen, verknöcherten Zwang des Systems vermeiden, veraltete Krystallisation umgehen, und dabei doch logischen Zusammenhang, mit Klarheit verbunden, einschließen soll. Lust und Ausdauer nicht erkalten zu lassen, muß dabei um so mehr auf Abwechselung der Uebungen gesehen werden, je mehr die Lähmung der Selbstthätigkeit von der Frucht des Lernens, der Selbstständigkeit, entfernen würde. Es werden ferner Erleichterungsmittel nicht verachtet werden dürfen, welche dem Erlangen der Kunstbildung und dem Auffassen, wie dem Schaffen der Kunstproducte, den Tonschöpfungen beförderlich, sein können. Alsdann wird den fleißigen, wenn auch nicht mit unbeschränktem Talent, nicht mit Genie ausgestatteten Individuen, die Tonkunst immer mehr zur Veredlung des

Innern dienen, so wie zur Erheiterung trüber Stunden und zur Verschönerung freundlicher Tage führen.

Möge demnach dieser Versuch eine günstige Aufnahme bei den Freunden und Freundinnen der edeln Tonkunst, und bei einsichtsvollen, unparteiischen Kunstrichtern eine billige Beurtheilung finden, wie das wünscht

Leipzig, den 26. November 1849.

der Verfasser.

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Zweite Abtheilung.

Einleitung.

Wenn im Begriffe der **Musik** jetzt nichts Dunkeles und Schwankendes mehr herrscht, so kommt das daher, daß mit diesem Worte nicht mehr Ton- Dicht- und Redekunst vereinigt bezeichnet werden, wie es ursprünglich bei den Griechen der Fall war; sondern daß man darunter nur allein die **Sprache** des Geistes und Herzens durch Töne versteht. Denn der Mensch kann seinen innern Zustand Andern nicht nur durch Worte, sondern auch durch Töne bekannt machen. Und wie jede leidenschaftliche Aufregung der Gedanken und Gefühle ihren eigenthümlichen Ausdruck in der Phisionomie, wie in der Declamation hat und andere, dem innern Zustande entsprechende Worte wählt, eben so wird das Alles durch eine eigenthümliche Reihe und Verbindung der Töne geschildert, wozu die abgemessene Bewegung, der Wohllaut oder Mißklang, die Stärke und Schwäche derselben wesentlich beitragen.

Ist aber die Wortsprache ein **Kunstwerk**, das für ein Meisterstück des menschlichen Geistes gilt, so ist es die Tonsprache nicht weniger, da sie von demselben Baumeister gebildet ist, wie aus der unverkennbaren Aehnlichkeit und Uebereinstimmung des Baues hervorgeht; denn beide Sprachen haben gleichmäßig ihre Entwickelungsstufen, ihre Grammatik und beide sind ihrer Construction, Form und Fülle nach vollkommen organisch. Daß die Tonsprache in keiner Beziehung nachsteht, wird daraus klar, daß sie das innere Leben in seinem Entstehen, Wachsthum und seiner Stärke eben so lebendig zu schildern vermag, wie die Wortsprache. Dabei

ist ihre eindringende Beredtsamkeit reich an Anmuth und Grazie, an Lebendigkeit und Wärme, erregt und besänftiget, rührt, erhebt, ermuthigt und beschäftigt das Innere, wie es dasselbe mit magischer Gewalt ergreift und stimmt.

Die Tonsprache ist also ein eben so meisterhaftes Kunstwerk, wie die Wortsprache. Da sie das ist, so muß ganz natürlich der Unterricht in derselben auch eine Kunstlehre sein, so wie jedes Tonstück ein Kunstproduct und der Schöpfer desselben ein Tonkünstler. Seine Schöpfungen würden aber, wenn sie auch durch Gesang oder Spiel für die in seiner Nähe befindlichen Zuhörer wahrnehmbar wären, doch wie eine Welle des Wassers, wie ein Schall verschwinden, wenn er sie nicht niederschreiben und somit festhalten könnte; sie wären nur für einen engen Raum und für kurze Zeit vorhanden. Wird aber die Schrift zum Mittel für die Bekanntmachung des innern Lebens, so wird die Tonsprache unabhängiger von Zeit und Ort; denn nach vielen Jahren vermögen Meisterwerke berühmter, genialer Tonkünstler noch eben so lebendig auf uns einzuwirken, wie bei Lebzeiten des Meisters dieselben dessen Zeitgenossen entzückten.

Das Schreiben der Tonsprache ist aber nicht nur in dieser Beziehung wichtig, sondern wird es auch noch dadurch, daß man alsdann nicht mehr in der Vorhalle zum Tempel der Tonkunst stehen bleibt, sondern in das innere Heiligthum der schönsten Kunst eingeführt wird, wo ihr bezaubernder Genius lebt.

Oder hätte derjenige eine Sprache vollständig gelernt, der sie nur reden, aber nicht schreiben kann? — Aber die Tonsprache hat ihre Orthographie und Kalligraphie. Beide sind unentbehrlich, um den Forderungen der schönen Tonkunst zu entsprechen, Mißverständnisse zu vermeiden und den Zweck der Musik nicht zu verfehlen.

Früher glaubte man, daß der sogenannte Generalbaß zur Erziehung eines vollkommenen Tonkünstlers hinreichend sei; allein dieser Irrthum ist durch scharfsinnige Lehrer der Musik vernichtet worden, da der Generalbaß nur ein Theil der musikalischen Grammatik ist und nur die Anweisung enthält, die über einer Baßstimme aufgestellten Ziffern, welche Stellvertreter der Noten sind, geläufig abspielen, diese Verwandlung der Noten selbst verfertigen zu lernen und dabei mit der Harmonielehre bekannt zu werden; so beschäftigt er sich doch nicht mit den Kunst-

formen im Tonreiche, fordert nicht zur Erfindung musikalischer Kunstproducte auf, giebt dazu keine Anweisung und führt nicht zur vollständigen Einsicht in das Wesen der Tonkunst.

Daß aber bei diesem Mangel an eigentlicher Kunstlehre dennoch so große Meister im Componiren auftreten konnten, war nicht das Verdienst des Generalbaßes, sondern die Frucht des innern Dranges der Anlagen und der Gesetze des Geistes, welche befolgt wurden, ohne sie buchstäblich nennen zu können, wie z. B. so viele Menschen die Gesetze des Denkens in ihreu mündlichen und schriftlichen Mittheilungen befolgeu, ohne sie nur dem Namen nach, wie viel weniger der Quelle und der Differenz nach zu kennen, oder so eben im Fluße der Gedanken zu unterscheiden.

Dessenungeachtet ist das, was der Generalbaß lehrt, auch jetzt noch nützlich und so gar unentbehrlich, wie in der Folge klar werden wird. Er darf auch bei denjenigen, die sich mit Composition beschäftigen wollen, nicht unbedingt vorausgesetzt werden; weil er immer zur Vorbereitungsanstalt gezählt werden muß. —

Woher stammt nun aber die Kunst des Satzes mit ihren Gesetzen? — Woher ist diese Kunstlehre gekommen? — Die Form und der Gehalt zu den Kunstgesetzen stammen aus der Vernunft. In ihr hat alles künstlerische Formen, Gestalten, Bilden, seinen Ursprung, Anhaltepunkt und Führer, aber auch seinen obersten Richter.

Das Vernunftmäßige darf deswegen in der Tonkunst auch nicht vernachlässigt werden, wenn ihr nicht der Beifall der Kunstkenner entzogen werden soll; denn die Vernunft gleicht einem Bande, das durch alle Vermögen des Geistes hindurch gezogen, ihr Grundgesetz, das Gesetz der Einheit, hinzufügt und geltend macht.

Es ist daher eine gegründete und feststehende Forderung der Tonkunst, daß sie auf Einheit des Begriffs und Gefühls im harmonischen Gleichgewicht dringt. Wie ist aber diese Begriffs- und Gefühlseinheit möglich, da beide so verschiedener Natur sind? — Denn der Begriff ist, als Product des Verstandes, kalt und todt; das Gefühl dagegen warm und lebendig, da es aus dem Herz des Geistes stammt. Aber die Vernunft befiehlt als Gesetzgeberin der ganzen geistigen Sphäre, die Annäherung derselben, so daß sie sich gegenseitig ihre Temperatur mittheilen, sich miteinander versöhnen und in Eins zusammenschmelzen. Auf

diese Art lehrt die Psychologie das Entstehen der Begriffs- und Gefühlseinheit.

Ist nun der Begriff warm und lebendig geworden, so erhebt ihn die Phantasie zum Ideal d. h. sie erhebt ihn über die gemeine Wirklichkeit zur höhern Wahrheit, die dann im Schönen wiederstrahlen soll. Wenn z. B. der Dichter seinen Helden idealisirt, so stellt er ihn nicht in alltäglicher Wirklichkeit dar, sondern erhebt ihn, in freier Richtung über das gewöhnliche Leben, ohne dabei das Vernunftmäßige zu vernachlässigen. Eben so idealisirt der Componist z. B. den Tanz, liefert dann aber keine Musik für tanzlustige Füße, für den Ballsaal, sondern stellt ein schönes Tonbild dar, welches die graziöse Bewegung und die Freude des Tanzes überhaupt schildert.

Tritt nun dieser warme, lebendige und idealisirte Begriff in's Leben, so nennt man das: Kunst. Soll dieser Begriff aber in's Leben, in die Erscheinungswelt treten, so ist das nur durch die Form möglich, da sich der Geist nur auf diese Art offenbaren kann. Denn das Freie des Geistes und das Nothwendige des Stoffes vereinigen sich nur in einem Dritten und das ist die Form, wodurch das Hervorgebrachte anschaulich hingestellt, abgebildet wird. Daraus ist der Werth der Form zu erkennen.

Daher nennt man auch die Kunst das Reich der Formmen und sie ist es; weil sie ihren vorhandenen Stoff in freier Richtung bildet, gestaltet oder formt und denselben in einer individuellen Gestalt hinstellt. Denn in der Kuust ist es und verhält es sich wie in der organischen Natur, der unleugbar eine bildende Kraft inwohnt. Denn wird z. B. das Samenkorn der Erde anvertraut, so gewinnt dasselbe durch die inwohnende Entfaltungskraft eine Ausdehnung, Grenzen, Gestalt, Form, welche Einheit hat.

Eben so schaffet, zeuget, bildet und belebt die Kunst ihren Stoff und stellt ihn — wie es das Vernunftgesetz will — auch in der Einheit dar. Der Stoff wird dadurch geläutert, veredelt und gelangt zum Wesen des Wahren so wie zur Individualität, zur eigenthümlichen Gestalt wie zum besondern Charakter. Das sehen wir auch wieder in der Blumenwelt, wo die Rose ganz andere Gestalt hat, als die Lilie u. s. w. Es finden sich demnach in der organischen Natur außer uns dieselben Gesetze, wie in der Geisterwelt in uns, was nicht befremden kann, da die Körper-

welt das Abbild der Geisterwelt ist. Freilich kann das Abbild das Urbild nicht erreichen und in seiner Reinheit und Fülle abspiegeln! —

Woher kommen aber die Formen in der Tonkunst? — Die Einbildungskraft liefert die Form d. h. das Bild, die Gestalt, die Hülle des Begriffs und somit den eigenthümlichen Charakter des Tonstückes. Dabei soll sie aber immer wieder von der Vernunft gelenkt und gezügelt werden.

Die Verschiedenheit der Formen wird aber durch besondere Mischung der Gefühlsarten erzeugt, sowohl in der Dichtkunst wie in der Tonkunst, wo z. B. die Romanze andere Form hat, als die Fuge u. s. w.

Wenn aber in der Tonkunst von Hauptformen die Rede ist, so versteht man darunter die Grundzüge in den Kunstwerken, welche am meisten mit einander übereinstimmen und von welchen dann viele andere Formen abgeleitet werden, was jedoch vorsichtig geschehen muß, um nicht gegen die Vernunftgesetze zu handeln, um nicht in's Unsichere zu gerathen. Auch soll man die Formen nicht allein für hinreichend halten, um den Forderungen der Tonkunst zu entsprechen; denn dieselben sind an sich leer, ohne geistigen Inhalt, ohne warmes Leben d. h. ohne Fülle.

Wer giebt aber der Form die Fülle? — Das Gefühl, welches, als Mittelpunkt des Geistes, der Sonne gleicht, die dem All Wärme und Leben giebt; denn aus dem Gefühl geht das warme Leben hervor und füllt die Form. Fehlt einem Kunstwerke die Wärme des Gefühls, so fehlt ihm auch die Fülle des lebendigen Ausdrucks und die Form wird ihm mit aller Correctheit und Eleganz wenig nützen. Sie soll aber das Ideal nicht, durch Ueberladung, verdunkeln? — Da in allen schönen Künsten der Geist zum Geiste, das Gefühl zum Gefühl spricht und die Tonkunst darin vorzügliche Meisterin ist, so wird sie auch zu den schönen Künsten gezählt.

Die Schöpfungen des schaffenden Tonkünstlers, die Kunstproducte des Componisten sollen daher auch den Charakter des Schönen an sich tragen. Aber die schwankenden Begriffe vom Schönen, die Veränderlichkeit des Geschmackes, der Mangel an feinem Kunstgefühl, Unbekanntschaft mit den höhern Forderungen der Kunst tragen viel dazu bei, echtes und unechtes Schönes miteinander zu verwechseln.

Echte Schönheit kann aber — nach den Gesetzen der Aesthetik — nur von solchen Tonschöpfungen gerühmt werden, in welchen Ideal,

Form und Fülle im harmonischen Gleichgewicht erscheinen; denn überwiegt das Ideal, so verschlingt das Erhabene alle Sentimentalität und wir fühlen uns in die Lüfte gehoben, so daß wir nicht mehr auf dem Boden des Schönen fußen.

Ueberwiegt die Fülle, so tritt das Weiche, die überladene Lust hervor, die sich bald aufzehrt. Zu viel Süßes hinterläßt auch hier Säuere! —

Ueberwiegt die Form, so leidet die Fülle und das Ideal, das Geistige und das Schöne verliert sich im Wahren und kommt in Gefahr in bloße Technik überzugehen.

Tonschöpfungen, welche blos das Bilderreiche, Vielgestaltete der Einbildungskraft in sich tragen, aber an Fülle der Gedanken zurückstehen und noch weniger vom Blitz des Ideals erleuchtet sind, können eben so wenig für wahrhaft schön erklärt werden, wie jene mit einseitigem Uebergewicht oder mit Alleinherrschaft eines der drei wesentlichen Merkmale des echten Schönen, wo diese nicht wie in einem Akkorde zusammenschmelzen. Nur dann ist das **Maximum** der Kunst erreicht; denn wären auch Einzelheiten recht hübsch, so bildet dann das Tongemälde noch kein organisches Ganzes. Eben so kann z. B. eine Tonschöpfung großartig sein, kann Erstaunen, Bewunderung erregen; fehlt aber darin das besänftigende Prinzip, die milde Wärme der Gefühlssonne, so gewährt sie keinen ästhetischen Genuß.

Wenn im Tongemälde Denken und Fühlen nicht in Eins zusammenfließen, so fehlt die Begriffs- und Gefühlseinheit, welche die Vernunft fordert; und selbst die rauschendste Thätigkeit aller Tonwerkzeuge kann diese Thätigkeit nicht ersetzen, ohne welche die Musik immer nur Schall, Geräusch, Lärm bleibt.

Man kann diese Forderungen der Musik, als Sprache des Geistes und Herzens, nicht übertrieben nennen, da die Wortsprache dieselben auch an uns richtet. Auch da wird eine geistreiche Rede wohl bewundert; aber wenn sie gar nicht aufs Gemüth wirkt, so läßt sie kalt, stimmt den innern Menschen nicht, erwärmt und rührt nicht, bessert und veredelt nicht. —

Denjenigen, welche sich mit der Composition beschäftigen wollen, dürfen die Forderungen der Musik an den Componisten nicht unbekannt sein, da ohne die Bekanntschaft mit denselben z. B. schon irrige Vor-

stellungen von der Setzkunst entstehen können; denn das lateinische Wort componiren bezeichnet zuerst nur ein Zusammensetzen, Gestalten, Formen, Bilden. Man könnte demnach leicht zu der Meinung verleitet werden, daß die Setzkunst nur im Gestalten, im Bilden von Notenfiguren, oder nur im Verbinden und Zusammenstellen der Töne neben und über einander bestehe.

Allerdings gehört das künstlerische Formen und Bilden zur Thätigkeit des angehenden, wie des vollendeten Tonsetzers, aber dieses erschöpft noch nicht den Begriff, welcher mit Componiren verbunden ist. Denn das Gestalten kann, zumal im Anfange, ganz mechanisch auf dem linirten Papier vor sich gehen, ohne daß durch diese Beschäftigung eine Copie des im geistigen Ohr lebenden Tonbildes geliefert würde, ohne daß dadurch ein Abbild des innern geistigen Lebens, der Gedanken und Gefühle geschaffen würde.

Folglich darf man sich das Componiren nicht gleichbedeutend, völlig abgeschlossen mit Gestalten denken; denn das anfängliche Bilden, Formen, geschieht ohne Ideal und Fülle, liefert leere Hüllen, Gewänder, Gefäße ohne geistigen Inhalt.

Sein inneres Denken und Fühlen als Einheit durch Töne zu schildern, fordert daher auch mehr, als Fertigkeit im Gesang und Geläufigkeit im Spiel eines Instrumentes, fleißiges Hören gelungener Tonschöpfungen, so wie das Lesen musikalischer Zeitschriften u. s. w., es fordert noch manche Kenntnisse und Geschicklichkeiten, die eben nicht zur Ausübung der Musik gehören. Diese wird selbst das unbeschränkte Talent, das Genie, sich erwerben müssen, dem überhaupt das Lernen nicht erspart werden kann, da die Kunst ihre gesetzlichen Forderungen überall geltend macht und die Modernität des Geschmacks wie das veredelte Kunstgefühl nirgends vermissen mag.

Aber auch diejenigen, welche weniger Talent zu haben glauben, können überzeugt sein, daß die Kraft und Wirksamkeit des Geistes durch zweckmäßige Uebung und geregelte Anstrengung eben so erhöhet werden kann, wie gymnastische Uebungen den Körper kräftigen und stärken.

Es wird aber zum Gelingen des Unternehmens führen, wenn man die vorübergehende Mühe nicht scheuet, welche das Einsammeln der unentbehrlichen Vorkenntnisse und das Erwerben der nothwendigen Geschick-

lichkeiten zum Componiren verursachen dürfte. Sind doch die Vorbereitungsanstalten überall von so großer Wichtigkeit, daß eine Vernachlässigung derselben sehr oft zur Quelle des Mißlingens, des Verlustes der erwünschten Früchte wird.

Freilich eilt der menschliche Geist gern in die Gebiete hinüber, wo die Früchte reifen und lieblichen Genuß versprechen; aber der echte Jünger der Tonkunst soll auch künstlerische Enthaltsamkeit und Mäßigung des Eifers beweisen, um nicht durch zu flüchtiges Vorübereilen an den Vorbereitungsmitteln zur Erreichung seines Zieles unfähig zu werden.

Darum bildet auch diese Anweisung zur Setzkunst zwei Abtheilungen, wovon die erste von der Vorbereitung zum Componiren handeln wird, die zweite alsdann die Kunst des Satzes selbst enthalten soll.

Erste Abtheilung.

Von der Vorbereitung zum Componiren.

Erster Abschnitt.

Entstehung der Töne und Tonarten.

§. 1.

Um den Forderungen des Forschungstriebes unseres Geistes zu entsprechen, der sich nirgends damit begnügt zu wissen, was vorhanden ist, sondern auch wissen will, woher das Vorhandene kommt, fragen wir auch zuerst nach dem Ursprunge, nach der Entstehung der Töne. Diese können aber, da sie mit dem Gehörsinne wahrgenommen werden, nur in der Körperwelt ihre Quelle haben. Und die Natur außer uns beweist, daß es keine Täuschung ist, wenn wir uns in dieser Hinsicht an die Erscheinungswelt wenden; denn die Erfahrung lehrt, daß die Erschütterung eines elastischen Körpers die ihn umgebende Luft nöthigt, auch eine zitternde Bewegung zu machen, wodurch ein Geräusch, Klang, Schall, ein Ton entsteht.

Daß diese zitternde Bewegung der Luft eine wellenförmige ist, geht daraus hervor, daß man z. B. bei dem Einstimmen einer größern Orgelpfeife nicht nur auffallende Schwingungen hört, sondern auch fühlt, wenn man sich diesem tongebenden Körper nähert. Demnach ist also ein Ton nichts, als eine zitternde, wellenförmig bewegte Luft. Will man sich diese Bewegung der Luft anschaulich machen, so braucht man nur einen Stein in einen ruhigen See zu werfen. Dadurch entsteht ein ganzes System von Wellenkreisen, welche immer größer werden, je weiter sie sich vom Entstehungspunkte entfernen, dabei aber immer proportional bleiben.

Bei den Luftwellen ist das eben so; denn je weiter der Schall fortgepflanzt wird, desto größern Umfang erhalten die Luftwellen, aber desto schwächer wird ihr Eindruck auf's Gehör, das in bestimmte Schranken eingeschloßen ist.

Wir hören aber, sobald ein Ton erklingt, nicht nur ob er laut, stark, leise oder schwach ist, sondern auch von welchem Instrumente er hervorgebracht wird und ob er hoch oder tief ist. Daher ist es klar, daß der Ton eigentlich eine dreifach zusammengesetzte Bewegung der Luft ist, die unser Ohr gleichzeitig als ein Ganzes auffaßt.

Je stärker aber der tongebende Körper erschüttert wird, desto lauter klingt der Ton; je schwächer hingegen die Erschütterung ausfällt, desto leiser erscheint auch der Ton.

Räthselhafter ist jedoch die Erscheinung, daß man auch gleichzeitig hört, von welchem Instrumente der Ton hervorgebracht wird, ohne dasselbe zu sehen. Der Grund davon liegt aber in der innern Beschaffenheit der Töne, welche wieder vom Stoff und Bau des Tonwerkzeuges abhängig zu sein scheint, da ein metallenes Instrument einen härtern, schärfern Ton, mit mehr Energie giebt, als ein Holzinstrument.

Da unser Gehör auch noch gleichzeitig wahrnimmt, ob der Ton ein hoher oder tiefer ist, so erklärt sich diese Verschiedenheit der Töne aus der verschiedenen Größe der tongebenden Körper, wie man bei den Saiten des Pianos und der Harfe, so wie bei den Pfeifen der Orgel sehen kann.

Benimmt man demnach einem klingenden Körper einen Theil seiner Größe, so wird durch diese Verminderung ein Ton erzeugt, der in eben dem Grade höher wird, in welchem der Körper kleiner wurde. Folglich wird der Ton in demselben Verhältniße tiefer, in welchem der tongebende Körper an Größe zunimmt.

Daher giebt eine genau berechnete und abgemessene Größe der Tonwerkzeuge zur verschiedenen Größe d. h. Höhe und Tiefe der Töne, die Veranlassung. Ein größrer Körper erzittert aber langsamer, als ein kleiner. Allein, ungeachtet dieser Erfahrung, ist uns doch der höchste und tiefste Ton eben so wenig bekannt, als die größte und kleinste Zahl; weil die Menge der Schwingungen in einer gegebenen Zeit so groß wird, daß unser beschränkter Gehörsinn dieselben nicht mehr aufzufaßen vermag und im Gegentheil die Luftwellen wieder so langsam und ausgedehnt werden, daß sie das Ohr auch nicht mehr wahrnehmen kann.

Die bis jetzt bekannten Töne verschiedener Größe entstehen aber nicht allein und nicht überall auf die so eben beschriebene Art, sondern können auch durch andere Ursachen zum Vorschein kommen und somit ihren Ursprung aus einer andern Quelle ableiten. Denn die Erfahrung lehrt abermals, daß, sobald ein Ton hörbar wird, eine Fensterscheibe, ein gläsernes Gefäß, eine Saite auf einem andern Instrumente, gleichzeitig erklingt.

Diese wunderbare Erscheinung beruhet aber darauf, daß jene Kör-

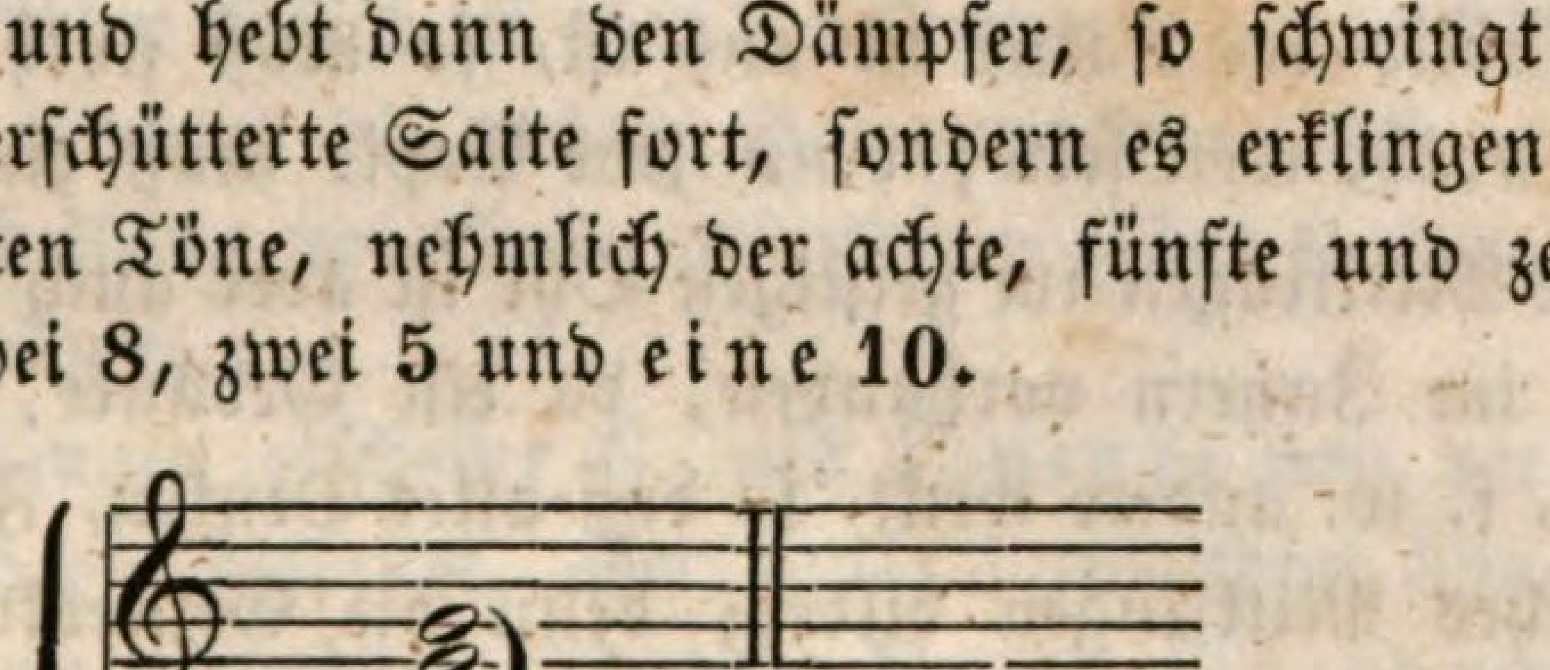
per einer *gleichen* zitternden Bewegung fähig sind, wie der zuerst erklingende Körper, dessen fortgepflanzte Luftwellen jene Körper zum Mitklingen *reizen* und veranlassen.

Es herrscht also im Reiche der Töne eine *Verwandtschaft* unter denselben, die auf ähnlicher Reizbarkeit, geheimer Sympathie, gleicher Organisation und Construction der tongebenden Körper beruhet. Das beweist vorzüglich die merkwürdige Erscheinung beim Mitklingen, daß ein Ton nur gewisse, aber nicht alle andern Töne zum gleichzeitigen Mitklingen auffordert, nur die ihm verwandten Töne weckt, belebt, um sich mit ihnen zu einer harmonischen Gruppe zu vereinigen.

Da aber *ein* Ton allein seine ganze Verwandtschaft in's Leben ruft, so ist klar, daß diese sanft und angenehm klingende Familie nur *einen* Stammvater hat, welcher *Grundton* oder *Tonika* genannt wird. Deshalb heißt das Naturgesetz: „*Alle Töne entspringen aus einem Klange*, haben einen gemeinschaftlichen Stamm, dem alle andern Töne angehören.“ So wie z. B. der Gehörsinn ein Zweig des Gemeinsinnes ist, welchem auch alle andern Sinne angehören, so daß jeder einzelne Sinn wie ein Bruchtheil der Einheit erscheint.

Die Mitklinger, stets frei von Mißklängen, bilden eben so ein System, wie die Wellenkreise und ist darin auch Alles so proportional, wie im Wellensystem. Dieser harmonische *Verein*, welchen die Mitklinger bilden, ist aber für die Folge so *wichtig* und *lehrreich*, daß er augenscheinlich dargestellt zu werden verdient.

Man wählt aber, um alle Verwandten der Tonika in's Leben zu rufen, hörbar zu machen, einen großen tongebenden Körper, wie z. B. das große c im Baße auf dem Flügel. Schlägt man dieses c — in stiller Nacht — stark an und hebt dann den Dämpfer, so schwingt nicht nur die vom Hammer erschütterte Saite fort, sondern es erklingen auch sanft die mit c verwandten Töne, nehmlich der achte, fünfte und zehnte Ton; aber vollständig zwei 8, zwei 5 und *eine* 10.



Schon eine flüchtige Betrachtung dieses Systems zeigt, daß alle, ihrer Größe nach verschiedenen Mitklinger *über* einander stehen und daß

nur **drei** wesentlich verschiedene Töne, die 8, 5, 10 vorhanden sind, welche den **Dreiklang** liefern.

In der Natur außer uns ist dieses Mitklingen **gewiß** und erwiesen; aber befindet es sich auch im innern geistigen Ohr? Der äußere Gehörsinn ist zwar sehr bewundernswürdig, aber dem Erlöschen unterworfen. Und die Erfahrung hat gelehrt, daß auch Musiker taub werden. Wie hätten aber diese noch componiren können, wenn das innere Gehör gleichzeitig erloschen und unthätig geworden wäre? —

Das innere Ohr ist aber nicht nur dauerhafter, sondern auch feiner, schärfer, reicher als das äußere Gehörwerkzeug; denn auch der taubgewordene Tonsetzer hört, wenn er begeistert ist, immer noch rein und deutlich, wo z. B. Hörner, Flöten, Pauken, Posaunen u. s. w. in seiner Tonschöpfung wirksam werden, oder schweigen müssen. Würde das möglich sein, wenn das geistige Ohr nicht so bewundernswürdig organisirt wäre, daß es bei jedem Tone, der im geheimnißvollen Innern erklingt, die drei Bestandtheile jedes Tones und dessen Mitklinger gleichzeitig vernehmen und deutlich unterscheiden könnte? —

Ohne diese Einrichtung des so fein organisirten, so zart und stark besaiteten innern Gehörwerkzeuges könnte auch das melodische und harmonische **Denken** nicht zur Bedingung des Componirens gemacht werden. Und wie könnten Personen, die niemals Anweisung zur harmonischen Begleitung einer Melodie erhielten, dieselbe doch — oft summend — mit einer zweiten Stimme begleiten, wenn nicht, der so eben gehörte Melodieton seine Verwandten, seine Mitklinger im Innern weckte und belebte? —

Da ferner das Mitklingen in der Natur außer uns vorhanden, und diese das Abbild der Natur in uns ist, so muß nothwendig das Urbild im Innern vorhanden sein; denn jede Copie muß ein Original haben.

Dieses Mitklingen im geistigen Ohr ist aber auch gar **nicht einzig** und allein im Innern vorhanden, da ein Gedanke, ein Gefühl, eine Neigung u. s. w. andere weckt, so daß alles Denken, Fühlen und Wollen ein gesetzliches Mitklingen bildet; denn die Geisteskräfte wirken überhaupt nicht isolirt, nicht gespalten, sondern gemeinschaftlich und gleichzeitig mit einander.

Dieses den Tönen inwohnende Vermögen, einander ins Dasein zu rufen, fällt aber weg, wenn es nicht durch einen anschlagenden Ton dazu aufgefordert wird. Eben so verlangt auch das Lebendigwerden der Töne im Innern eine **Anregung** von Innen oder von Außen, welche, nach Verhältniß der Anlagen, der Reizbarkeit der Einbildungskraft, der Wär-

megrade des Gefühls und des Temperamentes, bald stärker, bald schwächer wird sein müssen.

Diese Anregungsmittel werden später bekannt gemacht werden.

§. 2.

Wie aus einem Klange alle Töne entspringen, so werden auch alle Tonarten von einem Tone abgeleitet. Damit wird sich dieser Paragraph beschäftigen.

Das erste Mittel, verschiedene hohe und tiefe Töne hervorzubringen, bestand darin, daß die tongebenden Körper verkleinert oder vergrößert wurden. Wir wählen dazu die tiefste Saite des Cello, welche c heißt, um durch Theilung derselben die vorhandenen Töne entstehen zu laßen.

Theilt man diese Saite in zwei gleiche Theile und setzt den Finger auf den Theilungspunkt, so erklingt, beim Anstreichen derselben, wieder der Ton c, nur in verminderter Größe und mit noch einmal so geschwinden Schwingungen, als die der ganzen Saite. Daher ist der gefundene Ton, die Octave von dem tiefen c, auch höher, gerade noch einmal so hoch und daher nicht so ernst, nicht so majestätisch, sondern schärfer und durchdringender.

Theilt man diese Saite aber in drei gleiche Theile und setzt den Finger auf diesen Theilungspunkt, so wird, beim Anstreichen, ein Ton hörbar, der — so lange die ganze Saite c heißt — den Namen G führt.

Wird ferner diese Saite in vier gleiche Theile getheilt und auf diesen Theilungspunkt der Finger gesetzt, so entsteht der Ton F. Setzt man diese Theilung fort, so entstehen alle jetzt in der Musik gebräuchlichen Töne.

Der Ton der ganzen Saite ist aber der Grundton, gleichsam der Grund und Boden, woraus die andern hervorwachsen, sich entwickeln. Die beiden, durch Theilung der Saite gefundenen Töne G und F, nennt man aber: Haupttöne.

Auch im Mitklingen erscheint G, als Quinte von der Tonika, als erster wesentlich verschiedener, aber innig verwandter Ton. Daher wird auch die über dem Grundtone liegende Quinte Oberdominante d. h. Oberherrin, Lenkerin zur Tonika, Beherrscherin derselben genannt. Das F aber heißt dann, seiner Lage wegen, Unterdominante, da sie aus einem kleinern Theile der Saite entsteht. Gewöhnlich wird sie Quarte genannt, da sie nur 4, die Oberdominante aber 5 Stufen über der Tonika liegt.

Diese drei Töne C G F sind aber wieder die Grundpfeiler aller

natürlichen, ungekünstelten Harmonie; denn erhebt man durch alleinigen Anschlag des G oder F dieselben zu Grundtönen, so hat jeder dieser Haupttöne wieder seine Mitklinger, wie deren die Tonika hatte; also eine Octave, Quinte und Dezime, eine 8, 5, 10.

Diese Dezime (10.) wurde dann, um den Raum zwischen der Tonika und Quinte auszufüllen, zwischen diese beiden Töne gelegt, also in die Mitte gestellt und deswegen Mediante genannt. Gewöhnlicher ist aber jetzt, die Mediante „Terz" zu nennen.

So erscheint nun C e g.  Bei G und F wird dann eben so verfahren und dadurch folgende Dreiklänge G h d und F a c gewonnen werden.

Nun kann, durch alphabetisches Ordnen dieser gefundenen Töne, eine Reihe von sieben Tönen hergestellt werden, die, wegen der Aehnlichkeit mit den gradualen Sprossen einer Leiter, Tonleiter genannt wird. Sie heißt demnach:

C d e f g a h c̄. = Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Diese Benennung erhielten die Töne von einem lateinischen Gedicht an den heiligen Johannes. Wollte man das bisher gezeigte Verfahren weiter fortsetzen, so würden immer wieder sieben, den Namen, der Größe und Energie nach verschiedene Töne zum Vorschein kommen; weil unter gleichen Umständen gleiche Resultate erfolgen.

Im System des Mitklingens, auf welches wir immer zurückblicken müssen, ist augenscheinlich keine Tonleiter enthalten. Dennoch ist der Stoff dazu durch jene harmonische Gruppe gegeben, welchen der lebendig gewordene Verstand zur Bildung der Tonleiter benutzte; denn die Kunst d. h. denkende Künstler haben die Scala gebildet.

Wenn das äußere Ohr nicht einen gar zu harten Resonanz hat und die Tonleiter nicht zu flüchtig anhört, so bemerkt es einen Unterschied bei den Tönen e — f, welcher bei den übrigen Stufen der Tonleiter nicht wahrzunehmen ist. Das innere, schärfere Ohr bemerkt noch deutlicher, daß die Stufe von e — f viel weicher klingt, als die Stufen von c — d oder von a — h. Die Härte dieser Stufen wurde die Veranlaßung von harten (dur) Tönen zu sprechen, wie jene weiche (moll) Stufe die Benennung „weiche Töne" hervorrief.

Dann wurden diese Namen von den Tönen auf die Tonleitern und Tonarten verpflanzt. Da man aber auf den Streichinstrumenten die Erfahrung machte, daß bei dem Greifen jenes weichen Tones die Finger nahe beisammen stehen, nur halb so weit von einander, als wenn

man die harten Töne greifen will, so wurden die weichen Töne auch halbe und die harten ganze Töne genannt, da jedes Ganze aus zwei Hälften besteht.

Daher unterscheidet man auch die harten und weichen Tonleitern und Tonarten nach der Lage der ganzen und halben Töne. Eine **Tonart** ist demnach der, von einer Tonika aus, bestimmte Grad der Höhe und Tiefe der Töne innerhalb einer Octave. Darum wird auch die Tonart stets nach der Tonika benennt, weil von ihr aus der Sitz, die Lage der ganzen und halben Töne bestimmt und geordnet wird.

Die Durtonleiter zeigt bei genauer Untersuchung der Entfernung ihrer Stufen von der Tonika, daß nach derselben zwei ganze Töne und dann erst ein halber Ton folgt. Nach diesem ersten halben Tone folgen aber drei ganze und, sobald der Tonreihe noch der achte Ton hinzugesetzt wird, wieder ein halber Ton. Es erscheint demnach die Formel: Tonika 2½ † 3½. Da ist aber der dritte Ton, wenn die Tonika mitgezählt wird, stets ein ganzer, harter und wird deswegen die große Terz genannt, welche ein wesentliches Kennzeichen der Durtonarten ist.

Die Molltonleiter.... Wo soll sie herkommen? — Im System des Mitklingens liegen sichtbar die Töne viel zu weit auseinander, als daß es weiche, halbe Töne enthalten könnte. Die Kunst entlehnte aber den Stoff zu den Molltonleitern aus der Durtonleiter und da die Kunst, wie in der Einleitung gesagt wurde, ihren Stoff in freier Richtung bildet und dabei den denkenden Verstand zu Rathe zieht, so erhob sie die sechste Stufe der Durtonleiter, a, zur Tonika, deren Mitklinger den Dreiklang **A c e** bilden. Die Haupttöne dieser Tonika, **D** und **E**, geben die Dreiklänge **D f a** und **E g h**. Die Terzen sind hier stets weich und einen halben Ton kleiner, als bei Dur, woraus ein wesentlicher Unterschied entsteht. Die Formel wird sich hier gestalten: Tonika 1½ † 4½.

Stellt man diese gefundenen Töne auch in alphabetische Ordnung und aufsteigender Stufenfolge von der Tonika **A** an; so gestaltet sich die Tonleiter: **A h c d e f g** und noch **a** hinzu, als Octave der Tonika. Hier ist zugleich der hinreichende Grund, welchen die Gesetze des Denkens fordern, klar, welcher die scharfsinnigen Tonkünstler bestimmte, nur **A** zur Tonika für die Molltonleiter zu wählen; denn nur von dieser Stufe der Durtonleiter ausgegangen, konnte der Bau der Molltonleiter mit der Durtonleiter ähnlich gebildet werden. Diese Aehnlichkeit wurde dadurch später noch genauer und übereinstimmender gestaltet, daß man von **A** dur noch **Gis** borgte, um die Molltonleiter auch mit einem halben Tone, **gis — a** endigen zu können, wie die Durtonleiter mit **h — c** schließt.

Weil aber der Stufengang von f bis gis einem Sprunge gleicht, der schwer zu *singen* ist, und mit der Fortschreitung der Töne in der Durscala nicht übereinstimmt, so borgte man von A dur auch noch fis. Diese Molltonleiter, als nachzuahmendes Musterbild für alle andern Molltonleitern erfunden, hieß nun aufsteigend:

A h c d e fis gis a.

Beim Absteigen wird aber das erborgte Verschönerungsmittel, fis und gis, überflüssig und entbehrlich, weil *abwärts* der weiche Charakter, ohne dieses Darlehn, deutlich genug hervortritt und hörbar wird. Darum fällt *wenigstens* fis, wenn auch nicht gis, abwärts weg.

Die Durtonleitern bleiben jedoch *auf-* und *absteigend* völlig gleich; aber die Mollscalen nehmen *Zufälliges* auf, das seiner Natur nach nirgends *immer* bleiben kann.

Die Dur- und Molltonleitern nennt man deswegen diatonisch, weil sie nach einer *Tonika* benannt und unterschieden werden. Die *Berechnung* derselben wird im Liniensystem auf folgende Art anschaulich:

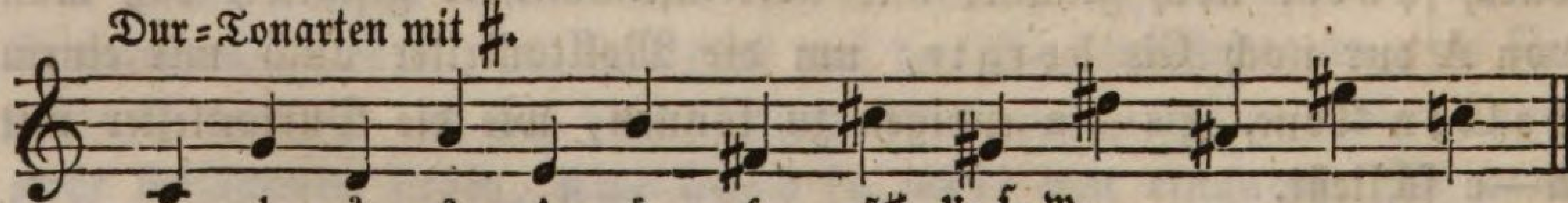


Abwärts kann nicht berechnet werden, wie man ausgegebenes Geld nicht mehr *baar* aufzählen kann. Darum heißt A moll abwärts: A g f e d c h a. Wenn die Tonleiter abwärts begleitet wird, nimmt man oft, anstatt a—g, lieber a—gis.

Sollten aber die diatonischen Tonleitern von jeder Tonika aus immer gleiche Stufenfolge und gleiche Fortschreitung der Tonreihe erhalten können, so drängte diese gesetzliche Forderung der Kunst zur *Erfindung* der Vorzeichnungen, der ♯, ♭, ♮, welche allerdings den Klang und Namen der Töne ändern, je nachdem aufsteigend ♯, abwärts ♭ oder ♮ nothwendig wurden und darnach dem Namen is oder es anhängte. Die Tonleitern werden, wie die Tonarten, in auf- und absteigenden Quinten geschrieben und somit ihrer Entstehung gemäß geordnet; weil die Quinte die *nächste* Verwandte der Tonika ist, wie das Mitklingen lehrte.

Zur bequemern Uebersicht stellt man diese Aufeinanderfolge der Quinten dem Auge lieber in näherer Berührung dar, wie folgt:

Dur-Tonarten mit ♯.



Dur-Tonarten mit ♭.



Will man zu diesen Durtonarten diejenigen Molltonarten wissen, welche mit denselben völlig gleiche Vorzeichnung haben und deswegen gewöhnlich **Paralleltonarten** heißen, so braucht man nur die **kleine** Terz **unter** die jedesmalige Tonika der Durtonart zu setzen, aber stets unterhalb, wie folgt;



Von C dur ist demnach A moll, von G dur E moll u. s. w. die Paralleltonart, die für **nahe** Verwandte gelten, da sie in der Vorzeichnung gleichlautend sind.

Auf- und absteigend kommt man, bei gleicher Quintenfortschreitung, wieder auf C zurück, wie man bei einer Kreislinie wieder auf den Anfangspunkt zurückkommt. Daher wird diese Quintenfortschreitung auch **Quinten-Zirkel** genannt, welcher bei dem Stimmen der Instrumente zur Grundlage dient, wobei die erste Quinte **unterschwebend** gestimmt werden muß, wenn nicht jede Octave höher klingen soll, als die vorhergehende. Orgeln stimmt man aber nach der Stellung der Pfeifen, wenn man erst ein Register rein gestimmt hat. Die Vorzeichnung der ♯ entsteht zuerst bei G; weil von f bis g ein ganzer Ton ist und doch, wegen Gleichheit des Baues der Leiter, ein halber Ton der vorletzte sein muß. Dieses zuerst entstandene ♯ bleibt dann, aus derselben Ursache, bei allen Tonarten mit Kreuzen das erste ♯ und wird deswegen auch zuerst geschrieben und gelesen. Die **wesentlichen** d. h. immer, gewöhnlich das ganze Tonstück hindurch geltenden Vorzeichnungen, ♯ oder ♭, gestalten sich demnach wie folgt:

G **dur** hat fis allein, wie seine Paralleltonart: E moll ebenfalls nur fis hat.

D **dur** hat fis und cis, wie seine Paralleltonart: H moll.

A **dur** hat fis, cis, gis, wie seine Paralleltonart: Fis moll.

E **dur** hat fis, cis, gis, dis, wie seine Paralleltonart: Cis moll.

H **dur** hat fis, cis, gis, dis, aïs, wie seine Paralleltonart: Gis moll.

Fis **dur** hat, fis, cis, gis, dis, aïs, eïs, wie seine Paralleltonart: Dis moll, welches oft mit Es moll vertauscht wird.

Cis dur hat fis, cis, gis, dis, aïs, eïs, his, wird mit 5b vertauscht, mit Des dur, dessen Paralleltonart B moll ist.

Die Durtonarten mit Erniedrigungszeichen gehen in Quinten abwärts.

F dur hat b allein, wie seine Paralleltonart: D moll.

B dur hat b, es, wie seine Paralleltonart: G moll.

Es dur hat b, es, as, wie seine Paralleltonart: C moll.

As dur hat b, es, as, des, wie seine Paralleltonart: F moll.

Des dur hat b, es, as, des, ges, wie seine Paralleltonart: B moll.

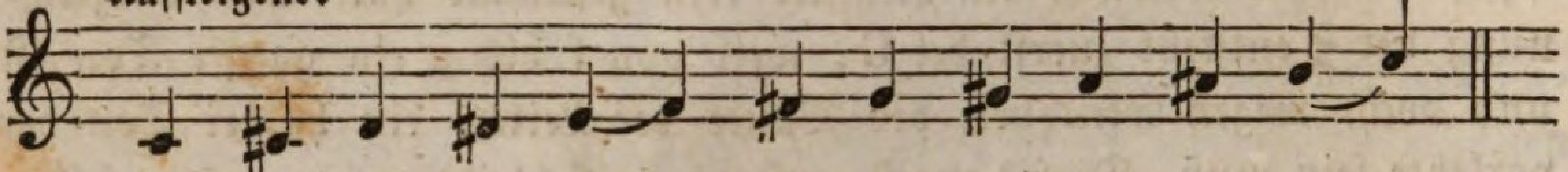
Ges dur hat b, es, as, des, ges, ces, wie seine Paralleltonart: Es moll.

Warum hat C dur weder Erhöhungs- noch Erniedrigungszeichen? — Weil sein vorletzter Ton einen natürlichen, von ♯ und ♭ unabhängigen Namen hat und von den alten griechischen Tonarten abstammt, die keine Vorzeichnung hatten, wie später davon mehr mitgetheilt werden wird.

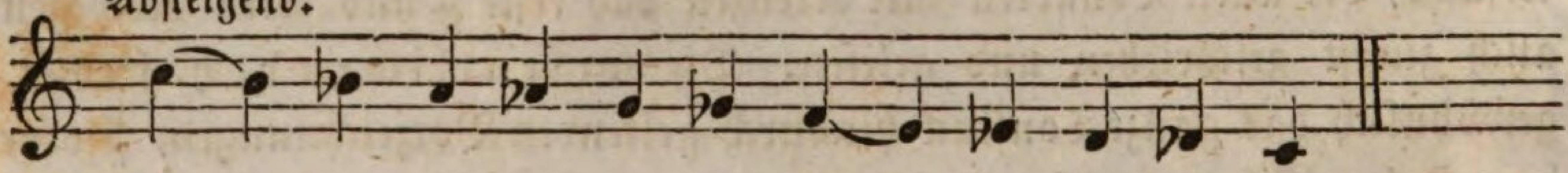
Man schreibt obige Tonarten selten weiter, als bis mit sechs ♯ oder ♭ Vorzeichnungen und nimmt lieber 5♭ anstatt 7♯, oder lieber 5♯ anstatt 7♭ zur wesentlichen Vorzeichnung, um den Doppelkreuzen × und den ♭♭ aus dem Wege zu gehen, die Manchem das Notenlesen oder das Richtigschreiben erschweren.

Diejenige Tonreihe, welche auf- und abwärts aus lauter halben Tönen besteht, wird chromatisch genannt; weil sie keine Stufe der Leiter übergehen darf. Man schreibt sie demnach:

Aufsteigend.



Absteigend.



Dabei ist auf keine bestimmte Tonika und deren wesentliche Vorzeichnung Rücksicht genommen. Ferner wird hier der wichtige Unterschied der halben Töne sichtbar; denn augenscheinlich stellt sich heraus, daß e und f, wie h und c, auf verschiedenen Stufen im Liniensystem stehen, also große halbe Töne sind. Wenn aber, wie z. B. g und gis, a und aïs, beide halbe Töne auf gleicher Stufe im Liniensystem erscheinen, so werden sie kleine halbe Töne genannt. Beide Arten erfordern oft eine verschiedene Behandlung.

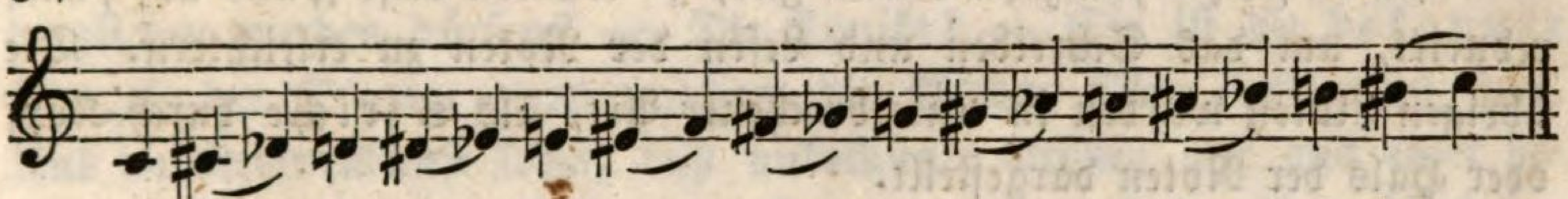
Es giebt noch ein engeres Verhältniß der Töne, wodurch das Zu-

sammenschmelzen zwei verschieden benannter Töne in **einen** Ton erzeugt wird, welchen man **Viertelston** nennt, was einen Tausch, einen **Wechsel** der Benennung verursacht, so daß z. B. der Ton gis gleich nachher as, des alsdann cis genannt wird. Durch diesen Wechsel der Namen entsteht ein inniges Verschmelzen der Harmonie, welches mit dem griechischen Namen enharmonische Verwechselung bezeichnet wird und dazu dient, dem Auge Erleichterung und dem Ohr eine angenehme Ueberraschung zu verschaffen. Dabei werden oft Bindebogen angebracht z. B.



Bei a, wird in der Mittelstimme as in gis verwandelt. Bei b, wird fis mit ges verwechselt, um **Enharmonie** zu bilden.

Die **enharmonische Tonleiter** wird auf folgende Art dargestellt.



Es ist nicht zu verkennen, daß diese enharmonische Tonleiter alle Bestandtheile der diatonischen und chromatischen Leitern enthält. Darum nennt man sie vollständig:

„**diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter.**"

Wesentlicher Stoff zum Bau der Tonstücke, wie von den Tonleitern und den Dreiklängen der Dur- und Molltonarten geliefert wird, darf nicht blos flüchtig gelesen werden, sondern fordert durch seinen allseitigen Nutzen zum fleißigen Schreiben auf, um diese wichtigen Gegenstände dem Gedächtniße einzuprägen, damit sie ohne Zeitverlust in den Vordergrund der Seele treten und angewendet werden können. Denn sobald z. B. die Tonwanderungen zusammenhängend gebildet werden sollen, ist die **erste** Forderung, daß die Tonleitern, Tonarten, deren Dreiklänge und Abstammungsakkorde **lebendig** vor der Seele stehen.

Darum findet sich hier günstige Gelegenheit zur dankbarsten Selbstthätigkeit wie zum Erwerben unentbehrlicher Einsicht und Geläufigkeit. Es wird zur zweckmäßigen Vorbereitung aufs Componiren gezählt werden dürfen, wenn man:

1) In allen Tonarten die Tonika mit ihren Haupttönen fleißig schreibt und spielt. Alsdann

2) die auf denselben erbaueten Dreiklänge und die daraus gebildeten Tonleitern, sowohl die diatonischen, als die chromatische, auf- und absteigend, mehrere Octaven weit, sowohl im Baße, wie im Diskante, ebenfalls oft schreibt und spielt.

Nun sei es noch erlaubt, auf folgenden Erfahrungssatz, in Bezug auf die Dreiklänge, aufmerksam zu machen.

Bei dem Schreiben der Dur- und Molldreiklänge bemerkt man sehr bald, daß, wenn der Grundton auf der Linie steht, seine Terz und Quinte ebenfalls auf die Linie zu stehen kommen; aber sobald der Grundton des Dreiklanges zwischen den Linien steht, alsdann auch Terz und Quinte im Zwischenraume stehen, wodurch der terzenweise Bau erscheint, welcher diesen Akkorden zuerst eigenthümlich ist. z. B.



Da es früher funfzehn Linien gab, so wurden diese später auf fünf reducirt, um das Schreiben und Lesen der Noten zu erleichtern. Die übrigen Linien wurden in unterbrochener Art, als Striche durch Kopf oder Hals der Noten dargestellt.

Wenn demnach solche Striche durch Kopf oder Hals der Noten erscheinen, so denke man dieselben als fortlaufende Linien und es wird klar werden, daß die Noten eigentlich immer nur auf oder zwischen den Linien stehen.

Der Nutzen dieser Bemerkung wird sich in der Folge bestätigen.

Zweiter Abschnitt.

Vergleichung der Töne.

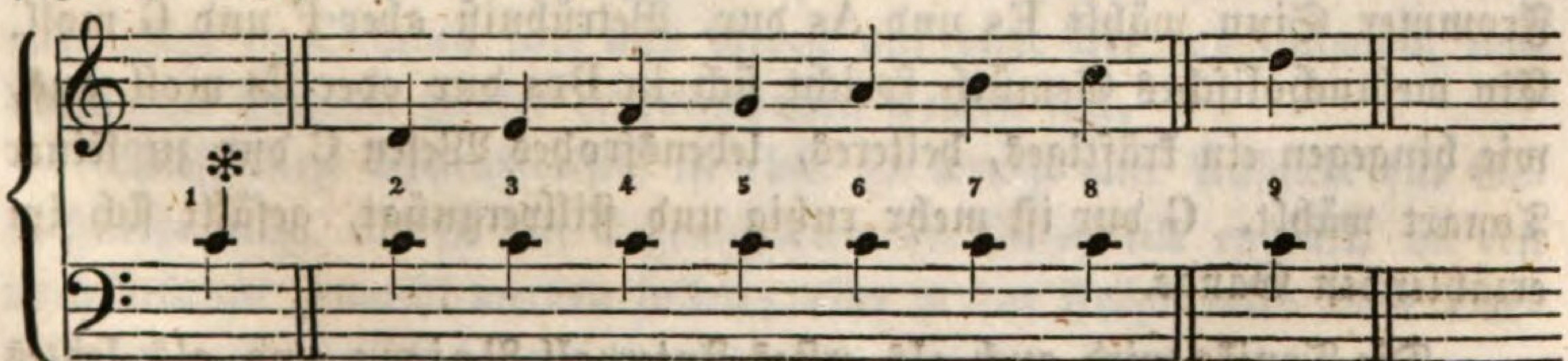
§. 3.

Da jeder Ton dem andern, durch seinen Ursprung, durch die ihm inwohnende dreifache Differenz, durch seine Verwandten, seine Verbindungsfähigkeit, wie durch seine Wirkung aufs Gehör ähnlich ist; so könnte es scheinen, als wäre es überflüßig, mit jedem einzelnen Tone nähere Bekanntschaft zu machen. Und wie soll, bei dieser vorhandenen Aehnlichkeit, ein Unterschied gefunden werden können? Das kann allerdings nur vermittelst einer Vergleichung geschehen, die demnach nicht umgangen werden darf. Sie ist schon des Unterscheidens wegen unentbehrlich, da dieses mit Denken fast durchgängig gleichbedeutend ist. Daher wenden wir uns bei dieser Beschäftigung auch an den obersten Gehülfen des Verstandes, an den Scharfsinn, der die Stoffe zerlegt, um ihre Verschiedenheit aufzufinden.

Zum Vergleichen gehören aber zwei Gegenstände, also auch hier zwei Töne. Welcher Ton soll nun derjenige sein, mit dem die übrigen verglichen werden dürfen? — Die Tonika? — Sie ist die bekannte Wurzel, der Stamm, aus welchem die übrigen Töne entsproßen sind. Und die Rechnenkunst lehrt, daß unbekannte Größen nur aus einer bekannten gefunden werden können. Darum wird auch der Unterschied der Töne, in Hinsicht auf die Größe dadurch gefunden, daß man dieselben mit der Tonika vergleicht.

Stellen wir nun zwei Töne einander gegen über, so entsteht dann, wie zwischen zwei in beliebiger Entfernung gegebenen Punkten, ein Zwischenraum (intervallum) oder in der Kunstsprache, ein Intervall. Daraus wird schon klar, daß ein Ton allein kein Intervall sein kann; weil er eben mit keinem andern Tone verglichen wird.

Wenn aber zwei Töne zum Vergleichen gegeben würden, die gleiche Größe haben, gleich hoch oder tief sind, so entsteht der Einklang*), welcher mit den natürlichen Intervallen, die keine Vorzeichnung haben, sogleich dargestellt werden soll:



Die 9 ist deswegen abgeschnitten; weil sie nicht nur über die Octave von der Tonika hinaus geht, sondern weil auch noch die 10, die 11 und — hier kommt ein Sprung! — die 13 zu ihr gehören, welche zusammen mit dem Namen Vorhalte bezeichnet werden.

Der Sprung ist natürlich; denn das zwölfte Intervall von c ist g. Dieses g aber ist die Quinte von der Tonika, klingt also bei dieser schon als innigste Verwandte mit und kann deswegen nicht besonders, als selbstständig aufgestellt werden.

Die Intervalle verdienen aber näher betrachtet zu werden; denn sie sind 1) die Wurzellaute der Tonsprache, aus deren gesetzlicher Verbindung die ganze Erscheinungswelt der Tonkunst mit ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit entsteht; denn gleichwie eine Rechnenaufgabe aus Zahlen besteht, so bilden die Intervalle den Grundstoff zu allen Tonbildern, die sich im Geiste gestalten.

2) Hat jedes Intervall einen besondern Werth, der ihm durch seine Größe, Lage und charakterischen Einfluß aufs Gehör, im Tonsystem gesichert ist, wie ebenfalls jeder Zahl im Zahlensystem, jedem Begriffe im wissenschaftlichen System, ein eigenthümlicher Werth nicht abgesprochen werden kann.

Dieser Werth der Intervalle ist allerdings einer zufälligen Erhöhung oder Verminderung fähig, bleibt aber immer wirksam und beachtungswürdig.

Es giebt aber in jeder Tonleiter, sobald sie nur eine Octave umspannt, auch nur acht Intervalle. Von dieser Octave ist, wie bei jeder andern, der tiefste Ton der Grundton, die Tonika, welche jeder Tonart den Namen giebt, da sie eine ganze Provinz im Reiche der Töne bezeichnet, einen besondern Charakter, Sprache, Farbe hat, gegen welche Eigenthümlichkeiten nicht verstoßen werden darf, wenn nicht das ganze Tongemälde eine falsche Färbung erhalten soll. Daher ist schon die Wahl der Tonika nicht gleichgültig, sondern muß sich möglichst streng nach dem innern Zustande richten, welcher durch Töne abgebildet werden soll. So werden z. B. sanfte, zarte Gefühle in A oder E dur ausgesprochen; lustige und muthige Stimmung des Innern in D oder B dur. Frommer Sinn wählt Es und As dur, Betrübniß aber F und G moll. Ein melancholisches Gemüth spricht sich in Des dur oder Es moll aus, wie hingegen ein kräftiges, heiteres, lebensfrohes Wesen C dur zu seiner Tonart wählt. G dur ist mehr ruhig und stillvergnügt, gefällt sich im erzählenden Gange.

Die Tonika wird auch als erstes Intervall Prime und als letztes

beim Schluße Finalnote genannt und dient deswegen mit zum Erkennen der Tonart.

Dazu kann das zweite Intervall, die Secunde, niemals beitragen, da sie vielmehr aus der Tonart führt und dazu gebraucht wird, um durch ihren wirksamen Beistand aus derjenigen Provinz im Tonreiche, welche von der Tonika bezeichnet wurde, in eine andere zu gelangen. Dabei beunruhiget sie das Ohr und, um dieses wieder zu besänftigen, folgt ihr, wie ein dienstbarer Geist, die Sexte nach, so lange Alles naturgemäß erfolgt.

Die dritte Stufe, Terz oder Mediante, entscheidet, wie eine Königin in ihrem Reiche, über Dur und Moll, wie vorhergehender §. bewiesen hat. Sie giebt zu der beliebten Terzenverwandtschaft, die oft überraschend wirkt, Veranlaßung, wodurch man schnell und erfreulich in eine andere Tonart versetzt wird. Nur soll sie im guten Tacttheile und im zweistimmigen Satze nicht verdoppelt erscheinen.

Die vierte Stufe, Quarte, erscheint bald als Vorhalt, wodurch dem Ohr noch vorenthalten wird, was es zu hören wünscht, bald als Unterdominante, wodurch sie ebenfalls die Aufmerksamkeit spannt, den Schluß des Tonstücks anzeigt und — was merkwürdig ist — die Sexte liebt.

Die fünfte Stufe, Quinte, erscheint auch als Oberdominante, als Lenkerin zur Tonika und bestimmt die Rückkehr zu derselben, vorzüglich am Schluße des Tonstücks, wo sie der Unterdominante nachfolgt.

Die sechste Stufe, Sexte, ist gern die Begleiterin der Quarte und liebt eben so die Tonika, um mit ihr und deren Terz schnell und freudig über die Claviatur zu wandern. Sie kann aber einen Satz nicht schließen.

Die siebente Stufe, Septime, ist vom Mitklingen ausgeschloßen, da sie diese harmonische Gruppe zu sehr beunruhigen würde, weil das Gesetz der Störung in ihr wohnt. Sie ist erst durch die Kunst dem Tonsystem einverleibt worden, wobei jedoch die Bedingung festgesetzt wurde, daß sie nur selten verdoppelt erscheinen dürfe, da sie so scharf und durchdringend ist, daß sie die andern Intervalle gleich verdunkelt.

Die achte Stufe, Octave, wiederholt nur schärfer und in verminderter Größe die Tonika, kann aber öfter verdoppelt werden, um die Fortschreitung der Intervalle zu erleichtern. So gehen oft mehrere Stimmen lange in Octaven fort und bilden auf diese Art das Unisono, wodurch eine Melodie stärker hervorgehoben werden soll.

Diese kurze Charakteristik ist eben so wenig eine Aufgabe für Gedächtnißübung, als sie alle Eigenschaften der Intervalle enthält, die erst noch bekannt gemacht werden sollen; aber in der Folge wird diese Darstellung doch nützlich befunden werden.

Eben so werden später auch diejenigen Beschaffenheiten der Intervalle vielseitig benutzt werden, die jetzt an die Reihe kommen sollen, um das Zusammengehörige nicht zu trennen.

Die Intervalle können nämlich nicht nur als Zahlen betrachtet, sondern auch durch Ziffern, anstatt durch Noten, dem Auge dargestellt werden. Wenn das geschieht, so behandelt man alsdann die Intervalle auch wie Zahlen, welche sich bekanntlich umkehren laßen, wie z. B. 2 mal 3 ist 6; und 3 + 2 = 6.

Bei dieser Umkehrung vertauschen die 2 und 3 ihre Stellung und dasselbe geschieht auch bei der Umkehrung der Intervalle. Denn so verläßt z. B. der Baßton seine Stelle und wird hinaufgesetzt. Wird dafür ein anderes Intervall heruntergesetzt, so wird dieses zum Baßton, aber nicht zum Grundton, auf welchem ursprünglich der Akkord gebildet wurde. Der Grundton mag also in irgend eine Oberstimme versetzt werden, welche es sei, er bleibt immer Grundton, als Stammvater des Akkordes, welche Würde ihm nie entzogen werden darf.

Durch die Umkehrung erleiden sowohl die natürlichen, wie die von Vorzeichnung abhängigen Intervalle, eine Veränderung ihrer Eigenschaften, welche dann mit bezeichnenden Beschaffenheitswörtern, als: rein, groß, klein, vermindert und übermäßig, benannt werden.

Diese Umkehrung wird anschaulich, wenn man die Ziffern in eine Reihe stellt und schreibt: 1 2 3 4 5 6 7 8 und stellt sie dann in umgekehrter Ordnung darunter: 8 7 6 5 4 3 2 1. Nun findet man beim Zusammenzählen immer das Facit: 9. Diese dient zugleich als Beweis für die Richtigkeit der Umkehrung. Fragt man z. B. was für ein Intervall die Septime wird, wenn man sie umkehrt; so muß die Antwort heißen: Die Septime wird umgekehrt die Secunde; denn 7 + 2 = 9.

Welche Veränderung aber jedes Intervall durch die Umkehrung erleidet, wird aus folgender Darstellung klar:

Die Prime 1.	reine c. übermäßige c—cis.	wird umgekehrt:	Octave 8.	reine c—c̄. verm. cis—c̄.
Die Secunde 2.	große c—d. kleine c—des. überm. c—dis.	wird umgekehrt:	Septime 7.	kleine d—c̄. große des—c̄. verm. dis—c̄.
Die Terz 3.	große c—e. kleine c—es. verm. cis—es. überm. c—eïs.	wird umgekehrt:	Sexte 6.	kleine e—c̄. große es—c̄. überm. es—c̄is̄. verm. eïs—c̄.

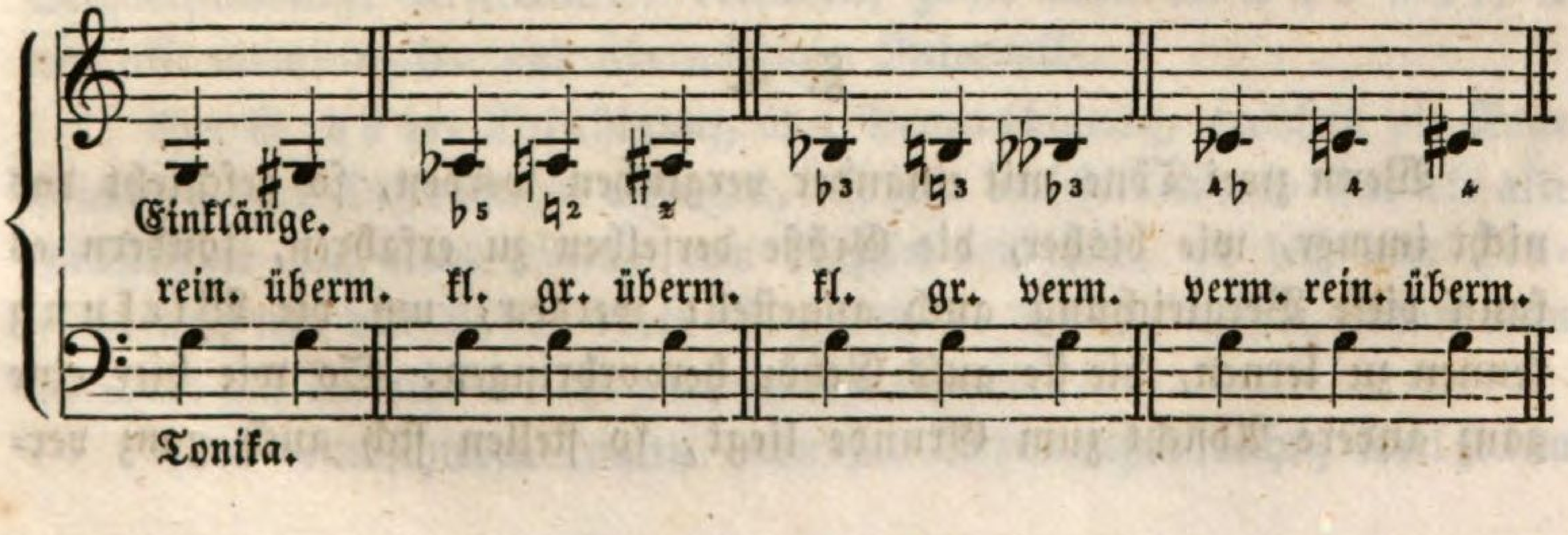
Die Quarte 4.	reine c—f. verm. cis—f. überm. c—fis.	wird um-gekehrt:	Quinte 5.	reine f—c. überm. f—cis. verm. fis—c.

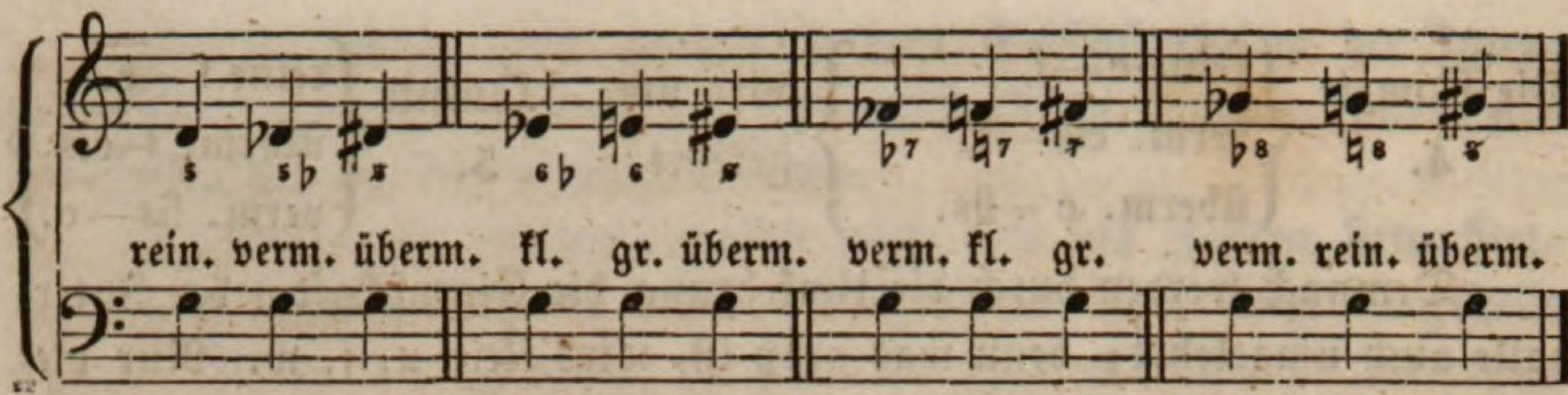
Demnach werden durch die Umkehrung die Eigenschaften der Intervalle auch umgekehrt; denn was groß ist, wird klein u. s. w. Nur diejenigen, welche rein sind, bleiben rein!

Zu den reinen Intervallen gehören aber nur diejenigen, welche unverändert, wie sie das Mitklingen liefert, also ohne künstlerische Einmischung, geblieben sind. Da die Terz erst durch die Kunst aus der Dezime gebildet wurde, so gehört sie auch nicht zu reinen Intervallen und ist seitdem, wie der Augenschein lehrt, allen Veränderungen unterworfen, wie z. B. der Wein, wenn er mit fremden Stoffen vermischt wird, aufhört rein zu sein und dann leicht die Farbe sowie den Geschmack verändert.

Unter verminderten Intervallen versteht man diejenigen, deren Entfernung von der Tonika kleiner, der Zwischenraum also vermindert wird; denn von der Tonika aus wird Alles abgemessen und berechnet. Es liegen dann weniger halbe Töne zwischen der Tonika und dem Tone, welcher mit ihr verglichen wird. So befindet sich z. B. nur ein halber Ton zwischen der Tonika und ihrer verminderten Terz wie cis—es. Werden aber B und dis mit einander verglichen, so liegen vier halbe Töne da, zwischen Tonika und ihrer übermäßigen Terz. Das dis bleibt, seiner Lage im Liniensystem nach, immer eine Terz; denn niemals dürfen die Tasten des Piano zur Unterscheidung der Intervalle genommen werden, woraus Irrthum, die Quelle der Fehler, entstehen müßte. So befinden sich zwischen Gis und f acht halbe Töne; aber f ist deswegen nicht die Octave des Tones gis. Und zwischen h bis b hinauf liegen zwar zehn halbe Töne; aber b ist immer nur die verminderte Octave und nicht die Dezime von H.

Es wird daher nicht überflüßig erscheinen, wenn auch die abhängigen Intervalle im Liniensystem dargestellt werden, wie folgt:





Will man die Intervalle als Ziffern allein über die Baßnoten stellen, so müßen auch folgende eingewurzelte Gewohnheiten beobachtet werden, um Mißverständnisse zu vermeiden.

1) Müssen diejenigen Intervalle dargestellt werden, die Andere nicht errathen können und überhaupt zur Bildung der Akkorde unentbehrlich sind, wie 1 3 5 7 8 9.

2) Muß die zufällige Vorzeichnung so erscheinen, daß anstatt das ♯, der Ziffer nur ein Strich angehängt wird wie oben zu sehen ist; aber ♭ und ♮ werden der Ziffer unverändert gegeben.

3) Wenn mehrere Intervalle als Ziffern dargestellt werden sollen, so müßen die kleinen unter die großen kommen, wie z. B. $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}9\\7\\5\end{smallmatrix}$. Man folgt demnach der Lage der aufsteigenden Töne.

Wenn erst die Entstehung und Bildung der Akkorde bekannt gemacht worden ist, wird nicht nur das von der Bezifferung bereits mitgetheilte Gewohnheitsleben brauchbar, sondern auch vollständiger dargestellt werden.

Um sich darauf sorgfältig vorbereiten zu können, wurde es Bedürfniß vorläufig Obiges zu geben, das zugleich auch den eifrigen Jüngern der Tonkunst zweckmäßige Uebungen möglich machen soll; denn die Intervalle mit Noten und Ziffern von natürlichen Grundtönen zu schreiben, so wie zu singen und zu spielen, ist nachdrücklich anzurathen, wie man schon aus den Bemerkungen 1) und 2) am Anfange dieses §. schließen kann und schon am Ende der Einleitung darauf hingewiesen wurde, wie nachtheilig die Scheu vor Beschäftigung der Art werden kann. Man denke sich jedes Intervall wie ein Samenkorn, ausgestreut zur künftigen Erndte im Reiche der Töne.

§. 4.

Wenn zwei Töne mit einander verglichen werden, so geschieht das nicht immer, wie bisher, die Größe derselben zu erfahren, sondern es kann diese Vergleichung auch angestellt werden, um die Wirkung kennen zu lernen, die sie aufs Gehör hervorbringen. So wie hier eine ganz andere Absicht zum Grunde liegt, so stellen sich auch ganz ver-

schiedene Eigenschaften der Töne heraus, so daß neue Unterschiede der Intervalle bemerkbar werden.

Der einzelne Ton kann diese Unterschiede nicht lehren, wenn er nicht mit einem andern verbunden ist; denn an sich und allein stehend, ist er weder beruhigend, noch beunruhigend für's Gehör, sondern wird es erst durch Verbindung mit andern Tönen.

Streitet diese Behauptung nicht mit der Erfahrung im Leben? — Ist nicht ein einziger Ton oder Laut, welchen der Schmerz, der Schreck, das Erstaunen, Jemandem abnöthiget, hinreichend uns gar sehr zu beunruhigen? — Gewiß! — Aber immer nur deswegen, weil der Schmerzenston, verglichen mit dem Tone, welcher in den Lauten einer Person gewöhnlich herrscht, so verschieden, so abweichend erscheint.

Durch die Verbindung mehrer Töne wird es ebenfalls erst möglich einen Vergleich zwischen denselben anzustellen und zu erfahren, ob sie auf das Gehör angenehm oder unangenehm wirken. Schlägt man z. B. den Ton e auf dem Flügel allein an, so ist er dem Ohr nicht unangenehm. Schlägt man alsdann noch f dazu an, so entsteht das berühmte Mi contra Fa. — Zwei kleine halbe Töne sind aber noch übelklingender, als jene beiden großen halben Töne, die nicht so scharf einschneiden, aber doch mißfallen; denn die Seele findet vorzüglich an den harmonischen Eindrücken der Musik angenehme Beschäftigung, der sie sich auch mit voller Hingebung überläßt.

Die größere oder geringere Wirkung eines Tones, sei er dem Ohr angenehm, wie die sogenannten Consonanzen, oder sei er dem Gehör unangenehm, wie die Dissonanzen, hängt nicht allein von der Stärke des Tones ab, sondern auch von dem Instrumente, welches denselben hervorbringt. So wirkt derselbe Ton, von der Trompete, oder dem Posthorn hervorgebracht, anders, als wenn er von der Harmonika, Flöte oder der Viola stammt.

Zu den wohlklingenden Consonanzen zählt man überhaupt die 1 8 5 3 6; sie beruhigen das Innere.

Zu den Dissonanzen, welche das Gemüth beunruhigen und wie Mißverständnisse verstimmen, betrüben, zählt man die 2 4 7 9 11, so wie alle verminderten und übermäßigen Intervalle.

Der Grad der Beruhigung oder Beunruhigung, welchen die Consonanzen und Dissonanzen erzeugen, ist sehr verschieden und hat die alte Musiklehre mit einer Menge von Regeln bevölkert, so daß eine Tonschöpfung nur das Abbild einer Regelwelt werden müßte, wenn man sie nicht auf einfache Gesetze zurückgeführt hätte.

Aber verabschieden konnte man die Dissonanzen nicht; weil dann

die Tonsprache nicht nur ärmer an Wurzellauten, sondern auch an Ausdruck der Gedanken und Gefühle geworden wäre. Denn der Zweck der Musik besteht nicht nur darin, süße Wohlklänge aufzusuchen und im Tongemälde den Schatten vom Lichte zu trennen, sondern muß auch Tonverbindungen bilden, die scharf, schneidend, grell klingen, um ihre unermeßliche Aufgabe zu lösen, das innere und äußere Leben getreu und in allen Schattirungen entsprechend zu schildern.

Also nur eine unnütze Regelmasse, die von unpädagogischen Musiklehrern zur überflüssigen Belästigung des Gedächtnisses benutzt werden könnte, wurde aus dem Unterrichte entfernt; denn beim Erfinden eines Tonstückes denkt der Componist nicht an solche Classificationen der Consonanzen und Dissonanzen, wie man sie in allen Musiklehren findet, wo z. B. von vollkommenen, unvollkommenen, alterirten, unvollkommen alterirten Dissonanzen so weit und breit die Regeln angeführt werden.

So schritt man nicht eher zur Verbindung der Intervalle zu Akkorden, bis nicht die vielfache Berechnung der Verwandtschaft der Tonarten zur Fertigkeit geworden war, die so leicht und schnell auf folgende Art gelernt werden kann:



Hier sieht man, daß jede Tonika fünf Verwandte hat, nämlich: ihre Paralleltonart, die mit ihr gleiche Vorzeichnung, wenn auch verschiedene Ordnung der ganzen und halben Töne hat, wie C dur und A moll; alsdann die Unter- und Oberdominante mit ihren Paralleltonarten, wie hier C dur noch F dur und D moll, so wie G dur auch E moll hat.

Zugleich fallen dadurch so manche Zwangsartikel weg, welche die freie Richtung der Kunst hindern sollten, kühne Griffe zu thun, fremde Tonarten zu berühren und überraschende Wendungen zu nehmen. Denn, obgleich der Zweck und Umfang eines Tonstückes nothwendige Schranken vorschreibt, so war doch dem schöpferischen Geiste eine peinliche Beschränkung, ohne hinreichenden Grund aufgedrungen. Da sollte man z. B. in Durtonarten nicht in die Septime, in Molltonarten, nicht in die Secunde gehen ($7 + 2 = 9.$) oder moduliren! — Die Meister der Setzkunst beweisen in ihren Tonschöpfungen, daß man in die entferntesten Tonarten der Tonika gehen darf, um neuen Schwung, frische Lebenskraft zu entfalten und unvergeßlichen Eindruck auf den Zuhörer hervorzubringen. Das Wie, Wenn und Wo läßt sich allerdings nicht vorschreiben,

sondern muß vom Tonsetzer selbst, mit Kunstgeschmack und Kunstgefühl, so bestimmt und ausgeführt werden, daß dadurch das Vernunftmäßige nicht beeinträchtigt wird.

Aus ähnlichen hinreichenden Gründen wurden schon früher die griechischen Tonarten aus der Musikschule entfernt, höchstens noch als merkwürdige Antiquitäten kurz abgehandelt. Denn man frage mit Recht: „Wozu zwölf verschiedene Tonarten? — Können wir durch die Dur- und Molltonarten unsere angenehmen und unangenehmen Abwechselungen im Innern, und wie uns eben zu Muthe ist, nicht deutlich und bezeichnend genug aussprechen und mit ihren Schattirungen die innern Zustände im Tongemälde abbilden? — Und sind nicht die sechs authentischen (Haupttonarten), wie die sechs plagalischen (Nebentonarten) so wenig verschieden, daß man sich mit der äolischen und jonischen Tonart sehr wohl begnügen kann? — Denn die sechs authentischen Tonarten endigen alle mit einem Quintensprunge herab, oder mit einem Quartensprunge hinauf, da $5 + 4 = 9$ ist, und die plagalischen Tonarten waren aus den authentischen, nur eine Quinte höher, gebildet. Beide haben noch dazu wenig Sangbares und werden deswegen den Tonschöpfungen nicht mehr zum Grunde gelegt.

Darum wird wohl folgende Darstellung der griechischen Tonarten zur Befriedigung der Wißbegier hinreichend sein:

1) Die Jonische, von c zu $\bar{c}$, ohne Vorzeichnung.
2) Die Dorische, von d zu $\bar{d}$, ohne Vorzeichnung.
3) Die Phrygische, von e zu $\bar{e}$, ohne Vorzeichnung.
4) Die Lydische, von f zu $\bar{f}$, ohne Vorzeichnung.
5) Die Mixolydische, von g zu $\bar{g}$, ohne Vorzeichnung.
6) Die Aeolische, von a zu $\bar{a}$, ohne Vorzeichnung.

Bei genauer Untersuchung fand man die Jonische, mit der großen Terz, und die Aeolische, mit der kleinen Terz, für die Musik annehmbar und genügend. —

NB. Damit keine falsche Ansicht entstehe, so muß noch bemerkt werden, daß die Quarte doppelten Charakter hat und deswegen bald als Consonanz, bald als Dissonanz betrachtet werden kann.

Dritter Abschnitt.

Verbindung der Töne.

---

§. 5.

Viel eindringlicher und wirksamer werden die Töne, wenn sie mit einander gesetzlich verbunden unserm Ohr entgegen kommen. Den eigenthümlichen Eindruck auf den reizbaren Gefühlsresonanz, auf die geistige Organisation, bestätigt die Macht der verbundenen Töne, indem dadurch ganze Gliederreihen von Gefühlen, Vorstellungen und Begriffen hervorgerufen werden.

Wenn auch schon gesagt worden ist, daß die Verbindungsfähigkeit der Töne auf jener geheimnißvollen Sympathie des Mitklingens und der dadurch offenbarten Verwandtschaft beruhet; so fragen wir immer noch: Auf wie viel Arten dieselben verbunden werden können. Folgen wir dem System des Mitklingens, als dem Gesetze der Natur außer uns, so müssen wir antworten:

Die Verbindung der Intervalle ist 1, über einander 2, neben einander 3, beide Verbindungsarten in einer Reihe vereinigt zu sehen.

Die Kunst soll die Natur nachahmen, wie sie auch idealisiren soll. Beide Forderungen der Aesthetik erfüllt die Kunst, indem sie nämlich in freier Richtung, neben einander die Töne zusammenstellt und dann auch dem System des Mitklingens gemäß, über und neben einander stellt, was zusammengehört und mit einander verbunden werden soll und darf.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die Verbindungsart der Intervalle in einem Raume über einander gestellt, so wird dadurch diejenige wohlklingende Uebereinstimmung der Töne hervorgebracht, welche man Akkorde nennt, welche terzenweisen Bau erhalten müssen, wie die drei höchsten Töne im System des Mitklingens vorschreiben. Folglich sind z. B. die Töne: c d e f zugleich angeschlagen, kein Akkord, da sie keinen Terzenbau haben.

Verbindet aber die Kunst — wie schon bei der Bildung der Tonleitern gezeigt wurde — die Intervalle zu einer Gliederreihe so neben einander, daß jeder Ton Beziehung auf den folgenden hat und eine wellenförmige, steigende und fallende Bewegung gegen die Tonika zeigt,

so nennt man diese gesetzliche Tonreihe: Melodie. Die allerdings so lange todt ist, bis Pulsschlag dazu kommt, wodurch sie ihr Leben erhält und beurkundet.

Wird diese Verbindungsart auf Akkorde angewendet, so stehen diese auch in einer gesetzlichen Gliederreihe neben einander, so daß jede Stimme melodisch fortschreitet, alsdann wird diese Verbindung, der Kunstsprache nach, Harmonie genannt, in welcher die Akkorde erst Leben erhalten.

Akkorde, Melodie und Harmonie werden demnach unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen; aber nicht in dieser Ordnung. Denn es ist zwar bestritten, aber nicht überzeugend und schlagend widerlegt worden, daß die Akkorde und Harmonie eher entstehen, als die Melodie; allein es kann nicht geleugnet werden, daß im Mitklingen nur ein Akkord, aber keine Melodie wahrzunehmen ist. Folglich ist es Naturgesetz, die Akkorde und deren Verbindung zu einer Gliederreihe, nicht von einander zu trennen. Die Harmonie behauptet demnach den Vorzug vor der Melodie, an deren Bau und Erklärung nicht eher gedacht werden kann, bis dem Bewußtsein die Gesetze der Akkorde und Harmonie eingeprägt worden sind. Auch würde, wollte man sich zuerst mit der Melodie beschäftigen, zu viel vorausgesetzt werden müssen, was überall gefahrvoll ist. Und hätte wohl die Kunst an die Bildung der Tonleiter, dieser Urmelodie, denken können, wenn das System des Mitklingens nicht schon vorhanden gewesen wäre? — Folgen wir demnach getrost der Natur, die nicht nur unsere Ernährerin, sondern auch unsere Lehrerin ist, weswegen sie, wie ein aufgeschlagenes Buch vor uns liegt, um darin lesen zu können. Alles, was gegen diese Anordnung eingewendet worden ist, hat nur dazu beigetragen, dieselbe in ein vortheilhaftes Licht zu stellen. —

§. 6.

Wie alle Töne und Tonarten aus einem Klange entstanden, so entstehen auch alle Akkorde aus einem Akkorde, nehmlich aus dem Grundakkorde, welcher im Mitklingen, als Musterbild, erscheint. Hier wird das Vernunftgesetz der Einheit unverkennbar.

Alle nur möglichen Akkorde entspringen aus dem Dreiklange, der aus Grundton, Terz und Quinte besteht; z. B. **C e g**. Setzt man demselben oberwärts noch eine Terz hinzu, die gegen den Grundton verglichen, alsdann eine Septime bildet, so entsteht dadurch ein Septimenakkord, welcher demnach vier Intervalle hat, z. B. **C e g h** oder **C e g b**, **G h d f**, **F a c es**. Soll nun, der Uebereinstimmung wegen, der Drei=

klang auch vierstimmig werden, so setzt man oberwärts die Octave, oder ein anderes Intervall aus seiner Zusammensetzung z. B. die Quinte, noch hinzu, wie folgt: C e g c oder C g e g. Die Terz wird, ihrer Schärfe wegen, selten verdoppelt gebraucht.

Wohlklingend, oder consonirend, wird der Dreiklang sein, so lang er aus großer oder kleiner Terz und reiner Quinte besteht; ist aber die Quinte vermindert oder übermäßig, so wird dieser Dreiklang übelklingend, oder dissonirend. Derselbe Fall tritt ein, wenn die Terz vermindert oder übermäßig im Akkorde erscheint. Da aber die Septime den Charakter der Beunruhigung des Gehörs äußert, so stört sie augenblicklich den Wohlklang, mag sie groß, klein oder vermindert erklingen. Sonach haben wir drei Stammakkorde, nehmlich:

1) den consonirenden Dreiklang: C e g oder C es g.
2) den dissonirenden Dreiklang: Cis e g, C e gis, H d f.
3) den Septimenakkord: C e g h, C e g b, G h d f.

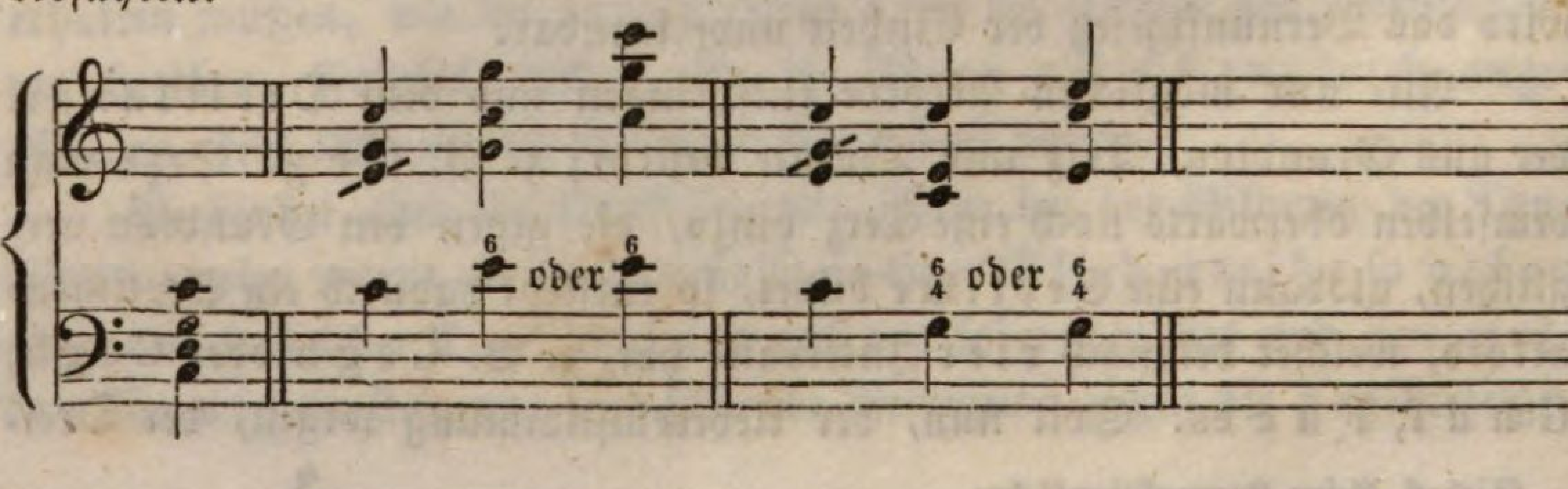
Grund- oder Stammakkorde werden sie genannt, weil nach dem bereits mitgetheilten Gesetz der Umkehrung, durch Versetzung des Grundtones, durch Verwechselung desselben mit einem andern Intervall, andere Akkorde entstehen. Ein auf diese Art entstandener Akkord heißt ein abgeleiteter.

Das Kennzeichen eines Stammakkordes bleibt immer der terzenweise Bau desselben, welcher den abgeleiteten sehr oft fehlt.

Vom consonirenden Dreiklange entstehen durch Umkehrung: 1) der Sextenakkord, 2) der Quartsextenakkord.

Der Sextenakkord wird gebildet, wenn man die Terz des Dreiklanges in den Baß stellt; denn 6 + 3 = 9. Man erkennt hier deutlich, daß die Terz immer nur Baßton, aber nicht Grundton ist, auf welchem der Dreiklang erbauet wurde. Dieser wandert alsdann in die Oberstimme. C e g — E c g ist 6.

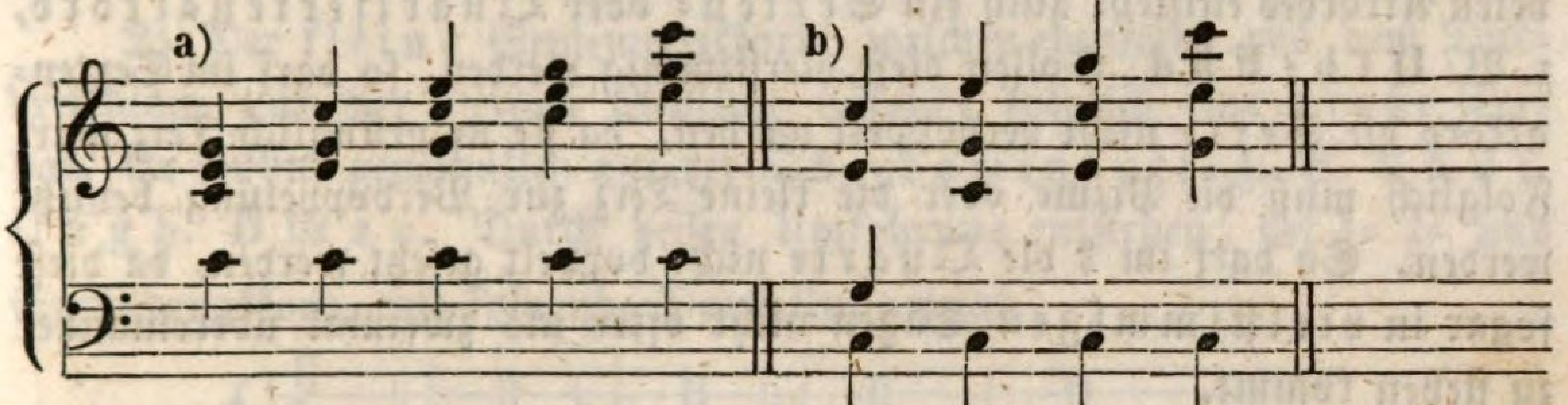
Der Quartsextenakkord wird aber entstehen, wenn die Quinte des Dreiklanges zum Baßtone gemacht wird; denn 5 + 4 = 9. Im Liniensysteme wird dieses Umkehren anschaulicher, wenn wir gleich vierstimmig verfahren.



Die durchstrichene Note ist eben diejenige, welche in den Baß gestellt wurde, um den 6 und $^6_4$ zu bilden.

Harmonische oder consonirende Dreiklänge zu bilden, ist das erste Gesetz in Ansehung der Verbindung der Intervalle zu einem Akkorde. Die Töne, aus welchen ein solcher Dreiklang besteht, können aber auf- und abwärts in verschiedenen Lagen erscheinen, ohne daß dadurch die Natur desselben geändert wird.

Bald erscheinen sie so enge beisammen, daß kein Ton desselben Dreiklanges mehr dazwischen gelegt werden kann; aber oft erscheinen sie auch weit auseinander gesetzt, daß zwischen denselben noch Töne desselben Akkordes gesetzt werden könnten. Dann entsteht a, enge b, weite Harmonie.



Schon im System des Mitklingens ist, so auch hier zu sehen, daß, je tiefer die Töne sind, diese desto weiter auseinander liegen; damit jeder auch deutlich vom andern unterschieden werden könne. Je höher dagegen die Töne sind, desto enger können sie liegen, da sie schärfer klingen, was dem Ohr das Unterscheiden derselben erleichtert. So lange der Grundton unverändert bleibt, so wird durch dieses verschiedene Gestalten niemals die Natur einer harmonischen Verbindung der Töne verändert.

Der dreistimmige Dreiklang kann sechsmal, der vierstimmige aber zwölfmal auf- und zwölfmal abwärts verlegt werden und dabei enge oder weit. Diese Versetzungen können aber auch bei den abgeleiteten Akkorden, den 6 und $^6_4$ angewendet werden, ohne daß sie dadurch wesentlich verändert zu werden in Gefahr kommen. So z. B. bewegt sich a, der Serten- b, der Quartsextenakkord fort:



Die dissonirenden Dreiklänge können auf so viele Arten zusam-

mengesetzt werden, als dissonirende Intervalle in demselben möglich sind. Wichtig sind hier 1) derjenige, welcher aus kleiner Terz und verminderter Quinte der Tonika, oder des Grundtones besteht und nach diesen Bestandtheilen der kleine verminderte Dreiklang genannt wird. In Dur entsteht er auf dem für das Ohr so empfindlichen Tone, auf der Septime z. B. H d f; Fis a c; Gis h d. In Moll aber auf der Secunde, da 7 + 2 = 9. Mit Ziffern erscheint er oft nur als 5, $\overset{\frown}{5}$ oder als $^{5}_{3}$ und sogar als $^{8}_{\overset{5}{3}}$.

Wenn dieser kl. verm. Dreiklang vierstimmig werden soll, so verdoppelt man gern die kleine Terz z. B. H d f d; Fis a c a; Gis h d h. Aus der gesetzlichen Umkehrung dieses, aus lauter kleinen Terzen gebildeten Akkordes entsteht auch ein Sexten- oder Quartsextenakkord, z. B. D f h; F h d. Sollen diese vierstimmig werden, so darf im Sextenakkord die Sexte nicht verdoppelt werden, da sie ursprünglich Terz war. Folglich muß die Prime oder die kleine Terz zur Verdoppelung benutzt werden. So darf im $^{6}_{4}$ die Quarte nicht doppelt gesetzt werden, da diese sogar in vielstimmigen Sätzen nicht öfter als zweimal übereinander zu stehen kommt.

2) Der harte übermässige Dreiklang, nach seiner großen Terz und übermäßigen Quinte benannt, heißt demnach: z. B. C e gis, wird auf der Terz in Molltonarten erbauet und bald, nach der vorhanden Vorzeichnung der Tonart mit ♯5 oder 5♮ beziffert. Bei diesem darf die Terz doppelt gesetzt werden.

Durch Umkehrung dieses Dreiklanges entsteht auch ein 6 und ein $^{6}_{4}$ z. B. E gis c und Gis e $\overline{\text{c}}$. Sollen diese vierstimmig werden, so wird bei 6 nur die Octave des Grundtones, und bei $^{6}_{4}$ die Quarte verdoppelt, aber mit den nöthigen Vorzeichnungen versehen.

Oft erscheint in der Melodie ein zufällig erhöheter Ton des Dreiklanges, wodurch derselbe ein fremdartiges Ansehn bekommt und den consonirenden Akkord übelklingend macht. z. B.



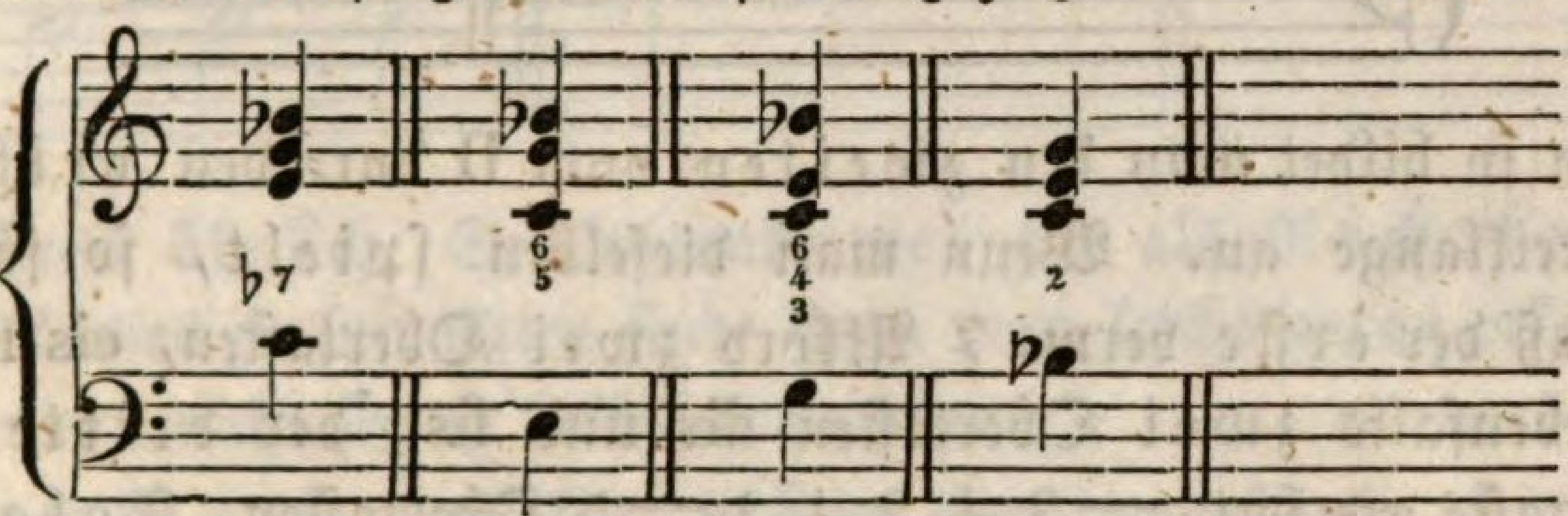
Diese Erscheinungen gaben zum Gestalten vieler Akkorde Veranlassung, die theils in Molltonarten, theils aber auch in den Paralleltonarten ihre Entstehung haben. Es giebt noch viele Akkorde, die ihrer Zu-

fälligkeit wegen außer der Berechnung liegen; denn das Reich der Möglichkeiten kann auch hier nicht ausgemessen werden.

Der dritte Stammakkord ist der Septimenakkord, dessen Entstehung schon bekannt gemacht wurde, wie die Bestandtheile desselben, die allerdings näher betrachtet werden müssen, da nicht nur die Septime groß, klein oder vermindert erscheinen kann, sondern auch die Terz groß oder klein, und die Quinte rein oder vermindert gebraucht wird. Daher entstehen verschiedenartige Septimenakkorde, aus deren Umkehrung wieder viele brauchbare Akkorde hervorgehen. Es sind folgende:

1) Derjenige Septimenakkord, welcher groß genannt wird, weil er aus dem Durdreiklange und der großen Septime besteht z. B. **C e g h; F a c e; G h d fis** u. s. w.

2) Der kleine Septimenakkord, welcher ebenfalls aus dem Durdreiklange und der kleinen Septime besteht; folglich eine große Terz hat. Er wohnt gewöhnlich auf der Oberdominante; z. B. **G h d f. C e g b. D fis a c.** Durch dessen Umkehrung entstehen: der $\frac{6}{5}$= $\frac{6}{4}{}_{3}$= und Secundenakkord, wie folgende Darstellung zeigt.



Es wird bei dem Quintsextenakkord, welchen gewöhnlich der Leiteton, wenn er im Baße liegt, erhält, die Terz des Septimenakkordes zum Baßtone gemacht; daher heißt er hier **E c g b.** Dieser Baßton wird, weil er ursprünglich eine Terz ist, selten verdoppelt, wenn der Satz vierstimmig ist.

Der Terzquartsextenakkord entsteht, wenn die Quinte des kleinen Septimenakkordes in den Baß gesetzt wird und darum heißt er hier: **G c e b.** Er wird gewöhnlich gebraucht, wenn der Baß um einen Ton steigt oder fällt; aber dann muß die **6** die Bezifferung der zufälligen Vorzeichnung erhalten; außerdem schreibt man nur $\frac{4}{3}$ über den Baßton.

Bei dem Secundenakkorde wird die Septime des Akkordes in den Baß gesetzt und heißt deswegen hier: **B c e g.** Es ist sehr vortheilhaft, diese Umkehrungen in andern Durtonarten nachzuahmen.

Bemerkt zu werden verdient, daß auch kleine Septimenakkorde aus dem Molldreiklange gebildet werden können, wie z. B. **D f a c; E g h d; C es g b; A c e g; H d fis a.**

3) Derjenige Septimenakkord, welcher aus dem verminderten Dreiklange mit der kleinen Septime gebildet wird, wie z. B. Cis e g b; Dis fis a c; Eis gis h d, heißt kurz: der verminderte Septimenakkord. Es giebt nur drei verminderte Septimenakkorde, aber jeder kann dem Auge auf drei verschiedene Arten dargestellt werden. Diese Akkorde spielen eine wichtige Rolle in den Tonwanderungen oder Modulationen, da sie so vieler Auflösungen fähig sind und eine vielfache Anwendung erlauben, wie im folgenden sechsten Abschnitte vollständig gezeigt werden soll.

Die Entstehung dieser verminderten Septimenakkorde kann auf folgende Art, vom Durdreiklange ausgehend, erkannt werden.



Eben so bildet man den zweiten vom D dur- den dritten vom E dur Dreiklange an. Wenn man dieselben spielt, so fällt in die Augen, daß der erste verm. 7 Akkord zwei Obertasten, cis und b, der zweite ebenfalls zwei Obertasten dis und fis, der dritte aber nur eine Obertaste gis hat. = 2 + 2 + 1 = 5 Obertasten. Folglich kann kein verminderter Septimenakkord mehr gebildet werden. Es sind und bleiben immer nur drei, wenn man auch das Liniensystem zu dieser Beweisführung benutzt; weil sich die Untersuchung nicht über eine Octave ausdehnen kann.

Schreibt man aber dieselben in andern Tonarten, so entsteht leicht Unsicherheit im Richtigschreiben, da man, im Anfange, oft zweifelhaft wird, ob der Ton mit ♯, ♭ oder ♮ dem Auge dargestellt werden darf d. h. ob man dis oder es, gis oder as schreiben soll. Was ist dann zu thun?

1) Man erinnere sich daran, daß diese Akkorde aus lauter kleinen Terzen gebildet sein müssen.

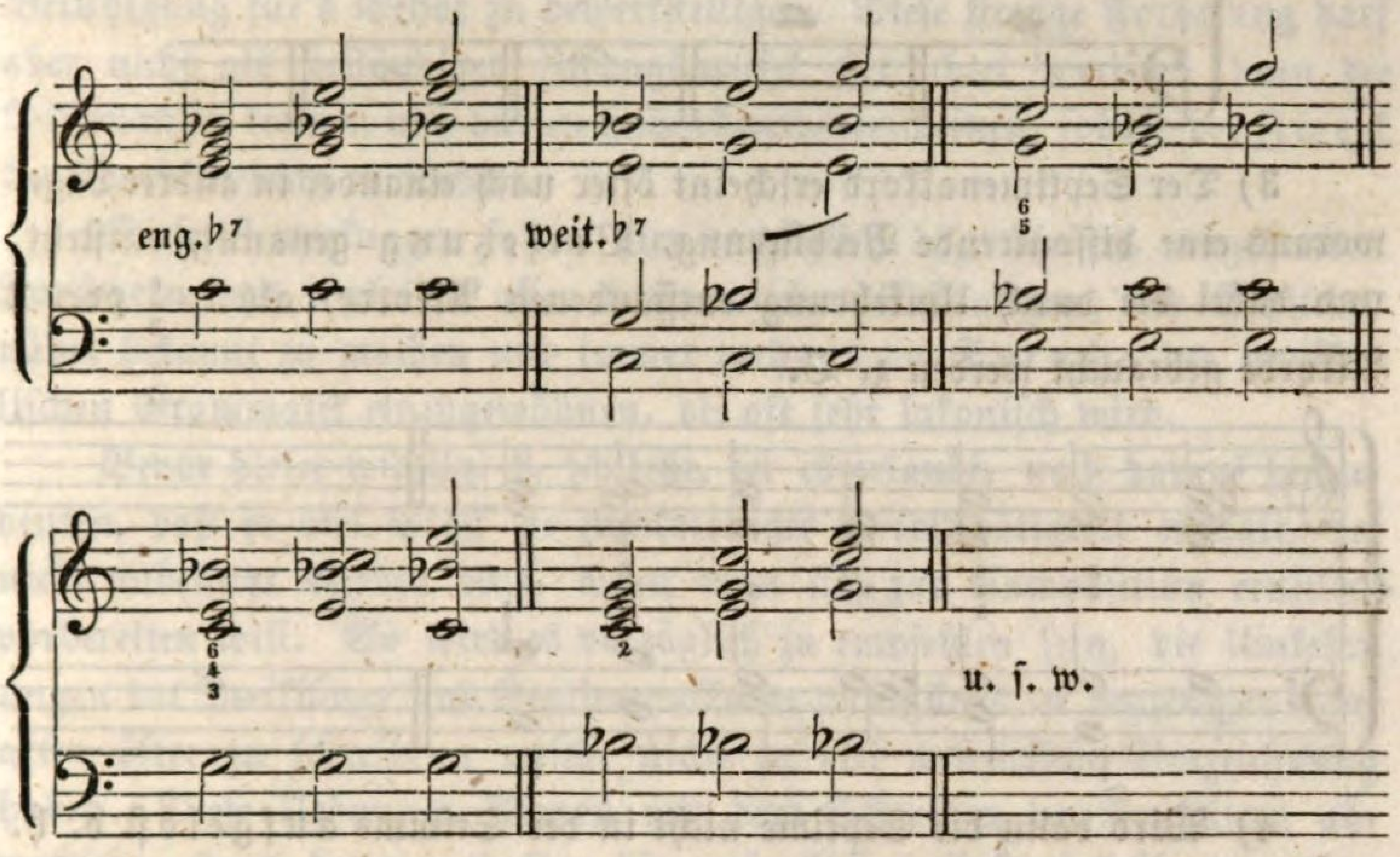
2) Man untersuche die Entstehung des in Frage stehenden Intervalles und des ganzen Akkordes.

3) Man sehe dabei auf den Vorgänger und Nachfolger des zweifelhaften Intervalles, da immer drei Akkorde, oder drei einzelne Töne dazu gehören, um den in der Mitte stehenden richtig zu beurtheilen und dessen Orthographie zu entscheiden.

4) Sehe man dabei nicht auf den zufälligen Namen des Tones oder

auf die Taste des Instrumentes, sondern nur auf den Ort der Note im Liniensystem.

Alle diese Akkorde können, wie auch deren Umkehrungen in **enger** und **weiter** Harmonie erscheinen und gebraucht werden, z. B.



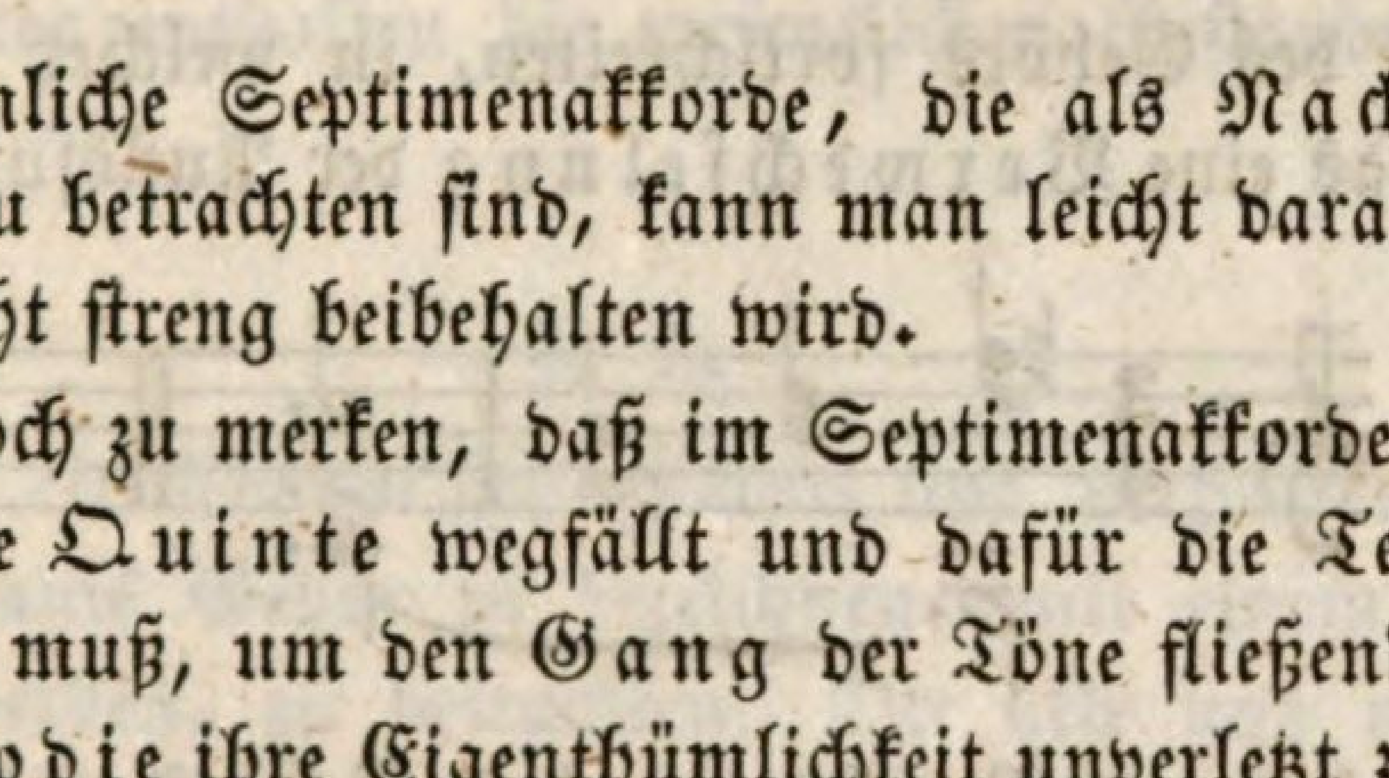
Mehrere ähnliche Septimenakkorde, die als **Nachahmung** des Stammakkordes zu betrachten sind, kann man leicht daran erkennen, daß ihr Terzenbau nicht streng beibehalten wird.

Ferner ist noch zu merken, daß im Septimenakkorde

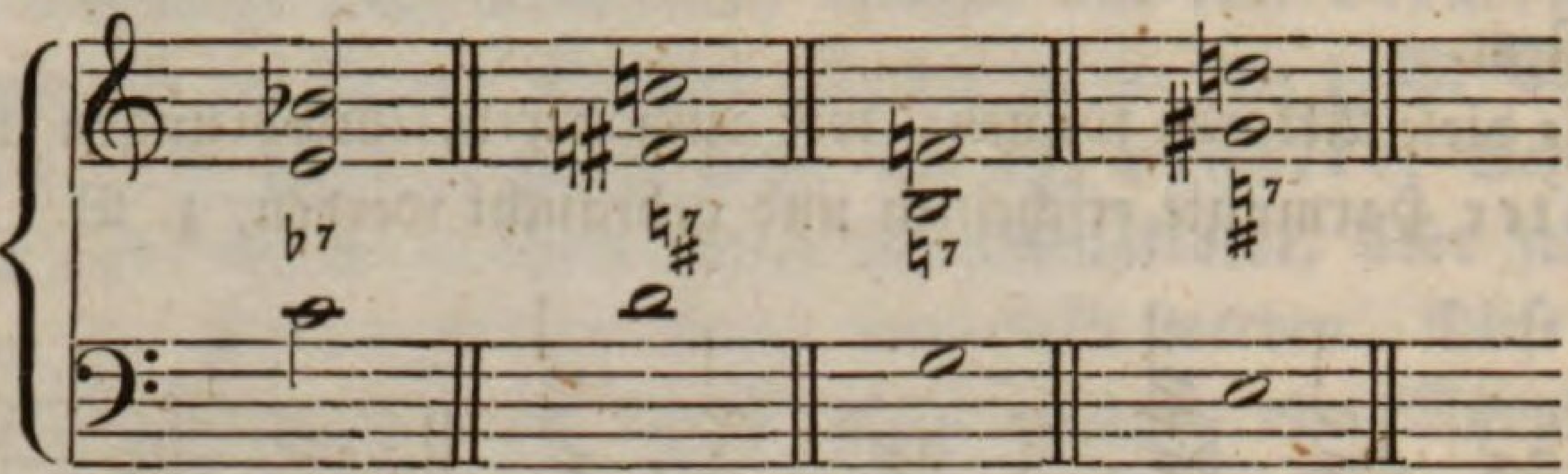
1) öfters die **Quinte** wegfällt und dafür die Terz oder Octave verdoppelt werden muß, um den **Gang** der Töne fließend, oder der vorgeschriebnen **Melodie** ihre Eigenthümlichkeit unverletzt zu erhalten.

2) Daß, sobald der von Natur vierstimmige Septimenakkord, **dreistimmig** gesetzt werden soll, zu dem **Grundtone** nur die **Terz** und **Septime** hörbar gemacht werden kann. Es ist die Richtigkeit dieses Verfahrens leicht einzusehen, da die Quinte schon in dem Grundtone enthalten ist, als dessen innigst verwandter Mitklinger.

Bleibt aber der Grundton ruhig liegen, so daß nur die Oberstimmen fortschreiten, so nimmt man lieber die Quinte und Septime dazu z. B.



Man schreibt also den Septimenakkord **dreistimmig** wie folgt:



3) Der Septimenakkord erscheint öfter nach einander in andrer Lage, woraus eine dissonirende Verbindung, **Versetzung** genannt, entsteht, und dabei die durch Umkehrung entstandenen Akkorde, als $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ oder 2 Akkorde gebraucht werden z. B.



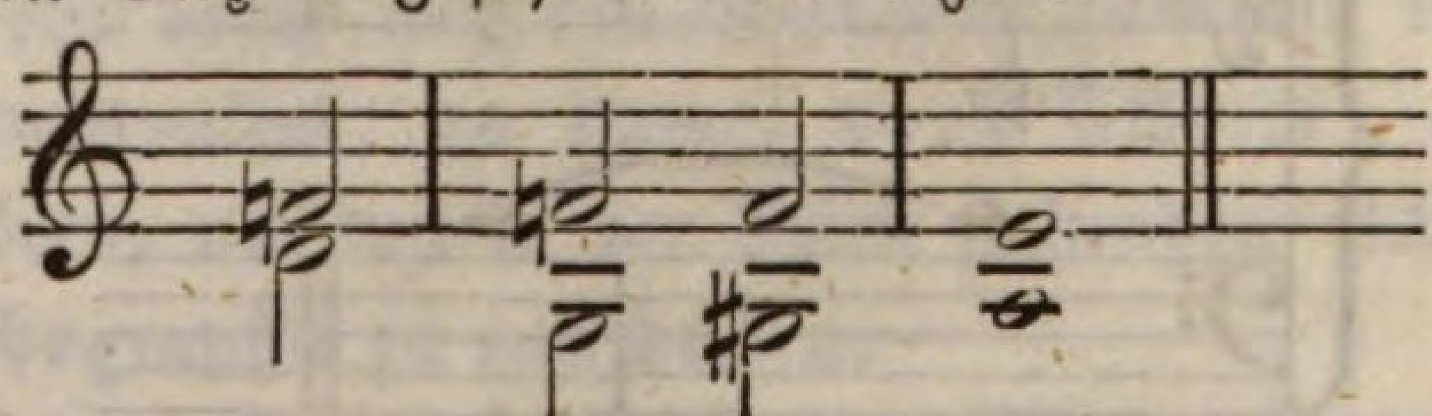
4) Wird dann die Septime nicht in der Stimme **aufgelöst** d. h. zur Beruhigung des Gehörs fortschreiten, in welcher sie zuerst erschien, so nennt man das eine **Verwechselung** der Auflösung z. B.



5) Bevor der zur Beruhigung des Gehörs nothwendige Ton erscheint, wird auch die große Septime in eine kleine und diese in eine verminderte 7 verwandelt, wenn der Baß um einen kleinen halben Ton steigt z. B.



6) Wird die Auflösung der Septime auch dadurch **aufgehalten** oder verzögert, daß zwischen den Septimenakkord und seine beruhigende Fortschreitung ein Satz eingeschoben wird z. B.



7) Unter **Vorbereitung** der Septime — so wie jeder andern Dissonanz — versteht man, daß sie, im **Auftacte** erst als Consonanz gehört wird, der Anschlag alsdann im **Niedertacte** erfolgen soll, wo dann die Auflösung wieder im Auftacte eintreten muß, um die nöthige Beruhigung für's Gehör zu bewerkstelligen. Diese strenge Forderung darf aber nicht als beständiger Zwangsartikel betrachtet werden; denn die Dissonanzen können und dürfen unvorbereitet erscheinen, sobald der **Zweck** der Tonschöpfung es fordert.

Diese Bemerkungen sollen hier vorzüglich dazu dienen, angehenden Tonsetzern das **Urbild** aller harmonischen Störungen, die Septime, näher bekannt zu machen und immer mehr in die **Sprache** der musikalischen Grammatik einzugewöhnen, die oft sehr lakonisch wird.

Bevor dieser wichtige §. schließt, sei es erlaubt, noch darauf hinzudeuten, daß er viel Stoff zu zweckmäßiger Selbstthätigkeit enthält, der nicht unbenutzt bleiben darf, wenn man sich zur Composition ernstlich vorbereiten will. So wird es vorzüglich zu empfehlen sein, die Umkehrungen der Dreiklänge und Septimenakkorde wenigstens in denjenigen Tonarten öfter zu schreiben, welche nicht zu viel wesentliche Vorzeichnung haben. Diese Uebungen können mit dem Schreiben der Tonleitern abwechseln; denn beide enthalten die wesentlichen Bestandtheile zum Bau der Tonstücke.

§. 7.

Es sind noch die Nonen- Undezimen- und Terzdezimenakkorde, die, um ihre Wirkung aufs Gehör zu bezeichnen, mit einem Worte „**Vorhalte**" genannt werden, zu betrachten. Die alte und neue Musiklehre sind hier im Streite mit einander. Welcher sollen wir folgen? — Der Reiz der Neuheit darf hier nicht entscheiden, sondern das leichter Erreichbare wird **hier** zum Bedürfniß, zumal da auch damit eine leichte Anwendung verbunden ist. Auch ist eine Verfolgung neuer, theoretischer Grundsätze, die zwar nicht auf falschen Voraussetzungen beruhen, aber die Praxin vergessen lassen, nicht der Zweck der Vorbereitung zur Setzkunst.

Zuerst ist von diesen Vorhalten zu merken, daß sie eigentlich nur Septimenakkorde sind, welchen im Basse eine 3, 5 oder 7 **untergelegt** wird; denn offenbar steigt die 9, 11 und 13 schon über die Octave hinaus, **über** welche also schon Intervalle gesetzt worden sind; woraus klar ist, daß nur noch an ein Untersetzen der 3, 5 oder 7 zu denken ist. Man kann diese Vorhalte alsdann auch als zwei übereinander stehende Septimenakkorde betrachten. Will man also den Grundton des Septimenak-

kordes wissen, so braucht man nur die untergelegte 3, 5, 7 wieder zu entfernen. Folglich ist auch der Stammakkord dieser Vorhalte ein Septimenakkord. Dieser wird zum **Nonenakkorde**, wenn man noch eine **Terz** unterlegt, z. B. **C e g h** wird **A c e g h**. Er besteht augenscheinlich aus den beiden Septimenakkorden **A c e g** und **C e g h**. Legt man dem Septimenakkorde die **Quinte** unter, so wird er ein **Undezimenakkord**, z. B. **C e g b** wird **F c e g b**. Er besteht aus den beiden Septimenakkorden **F a c e** und **C e g b**.

Aus dem Septimenakkorde wird sogleich der **Terzdezimenakkord**, wenn ihm eine 7 untergestellt wird z. B. **Cis e g b** wird **D cis e g b**. Er besteht also aus den beiden Septimenakkorden **D f a cis** und **cis e g b**.



Warum werden aber **nur** 3, 5, 7 untergesetzt? — Weil diese Töne die Urheber des Mitklingens von dem Grundtone des über ihnen liegenden Septimenakkordes sind. Zugleich wird aus dieser Entstehung klar, daß die 9, 11, 13 wie Septimen behandelt werden müssen und demnach nur zu merken ist, daß die **große** Septime aufwärts und die **kleine** abwärts fortschreitet, so lange Alles naturgemäß betrachtet wird. Ferner ist sichtbar, daß diese Vorhalte **fünfstimmig** sind, können aber sehr leicht vierstimmig gemacht werden, wenn man nämlich das grellste, widrigstklingende Intervall wegläßt, was jedoch niemals die 9 im Nonenakkorde, die 11 im Undezimenakkorde, noch die 13 im Terzdezimenakkorde sein darf, weil diese die Hauptdissonanzen in ihren Akkorden sind.

Da aber der reichste Vorrath von Baumaterial zu den Tonstücken, welches die Vorhalte liefern, wenig nützen würde, wenn sich damit keine vollständige Kenntniß von der Beschaffenheit desselben vereinigte, so ist es nothwendig, dieselbe näher kennen zu lernen. Denn so ist der **Nonenakkord** schon von viererlei Art:

1) Der **volle** oder fünfstimmige Nonenakkord, der aus Grundton, 3, 5, 7, 9 besteht, wo 3, 7, 9 groß oder klein, die 5 aber rein, vermindert oder übermäßig ist.

2) Der **Nonenseptimenakkord** mit der Terz, ohne Quinte: **F a e g**, der mit $\frac{9}{7}$ beziffert wird.

3) Derselbe mit der Quinte, ohne Terz.

4) Der gemeine Nonenakkord, der aus 3, 5, 9 besteht und nur mit 9 beziffert wird z. B. A c e h, wo auch die None übermäßig sein kann, welche eine Stufe aufwärts geht, sobald sie aufgelöst werden soll.

Dieser Akkord kann auf allen Stufen der Tonleiter stehen, nur nicht auf der großen Sexte und den beiden Septimen der Molltonarten. Seines öftern Gebrauchs wegen wird er gemein genannt. Er ist aber, wie schon gesagt, auf der großen Sexte und großen, wie kleinen Septime nicht gebräuchlich, nämlich in Molltonarten.

In Dur hat man also folgende gemeine Nonenakkorde, als:

d e f g a h c
g a h c d e f
e f g a h c d
Grundton c d e f g a h. Es folgt der 9 gern die 8 nach.

In Moll aber:

h c d e f g
e f gis a h c
c d e f gis a
Grundton a h c d e f; aber weder auf fis, als großer Sexte, noch den beiden Septimen von diesem A moll, g und gis.

Der Undezimenakkord, dessen wesentliche Bestandtheile 5, 7, 9, 11 sind z. B. F c e g b wird mit $\substack{9\\4}$ oder 4, $\substack{5\\4}$, $\substack{7\\4\\2}$ beziffert, ist fünfstimmig und kann auch auf fünf verschiedene Arten zusammengesetzt werden:

1) Der volle, 2) der vierstimmige, wo die 7 wegbleibt, F c g b, 3) der vierstimmige ohne 5, F e g b. 4) wo die 9 wegbleibt, F c e b, wird $\substack{7\\5\\4}$ beziffert, 5) der dreistimmige, wo 7 und 9 wegfällt, F c b, wird mit 4 oder auch mit $\substack{5\\4}$ beziffert.

Der Terzdezimenakkord hat wesentlich 7, 9, 11, 13 und kann auf vier Arten gebildet werden:

1) Der volle: D cis e g b, erscheint gern auf der Tonika und Oberdominante, so wohl in Dur, als in Moll. Alle seine Töne dissoniren gegen den Baß, müßen also auch, je nach Gebrauch und Zweck, entweder zugleich, oder nach und nach aufgelöst werden. Im letzten Falle macht die 13 oder, wie gewöhnlicher beziffert wird, 6 den Anfang; dann folgt die 11, die 9 und zuletzt die 7.



2) Der *vierstimmige*, wo die 7 wegbleibt D e g b, er wird $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$ signirt. 3) Der *vierstimmige*, wo die None wegbleibt D cis g b, er wird $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ beziffert. 4) Der ebenfalls *vierstimmige* Terzdezimenakkord, der aus dem untergelegten und dem eigentlichen Stammakkorde besteht z. B. G, h, d, f, as, c, es. Dieser wird vierstimmig G h es f und $\begin{smallmatrix}7\\6\\3\end{smallmatrix}$ beziffert. Man findet diesen Akkord auch auf der *Tonika* mit $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ angezeigt. Der Name *Terzdezime* zeigt die Entfernung vom Grundtone und seinen dissonirenden Character gegen denselben an, wodurch sich die 13. Stufe von der *ersten* Sexte des Grundtones unterscheidet, welche aus der umgekehrten Terz des harmonischen Dreiklanges entstand und *keine* Dissonanz ist, wie 13.

Die Umkehrungen dieser Vorhalte, die so oft erscheinen, wie ihre Stammakkorde, findet man, wenn man beide Septimenakkorde, woraus sie zusammengesetzt sind, vollständig über einanderstellt und dann den Baßton bald zur 3, 5, 7, 9 vom Grundtone aus gerechnet, setzt und dabei die am schrecklichsten klingenden Töne wegläßt. Alle diese Akkorde und deren Umkehrungen nennt man deswegen *Vorhalte*, weil sie dem Ohr noch vorenthalten, was es beruhigen könnte und weil sie mit ihrem Nachfolger auf demselben Grund- oder Baßtone stehen.

Am Ende der §. 3 sind schon einige Winke über die Bezifferung der Intervalle gegeben, und ist dabei versprochen worden, davon noch mehr mitzutheilen, wozu jetzt der schicklichste Ort gekommen sein dürfte.

Der Italiener Ludovico Viadana, vor ungefähr 300 Jahren, ist der Erfinder des sogenannten *Generalbasses* — wovon schon in der Einleitung die Rede war. Dieser Italiener handelte ganz im Geiste des Pythagoras, als er sich die Töne als Zahlen dachte und demgemäß durch *Ziffern* abbildete, die man *Signaturen* nennt. Er verschaffte dadurch nicht nur dem Componisten große Erleichterung beim Darstellen des im geistigen Ohr lebenden Tonbildes, da er nun den Verlauf der Harmonie schnell, kurz und doch bezeichnend niederschreiben konnte, sondern er machte dadurch auch das unsichere und beschwerliche Partiturspiel überflüssig, indem es nur noch einer Baßstimme mit den Signaturen bedurfte, um eine Musik mit der Orgel oder dem Flügel zu begleiten. Ist die *Fertigkeit* im Abspielen solcher bezifferten Bässe jetzt auch nicht mehr beliebt, so ist die Kenntniß, das Verstehen derselben immer noch unentbehrlich für Herrn und Damen, welche Unterricht im Gesang und Spiel ertheilen; denn es giebt noch z. B. in italienischen und andern ältern *Singschulen* werthvolle Uebungsstücke, die keine andere Begleitung der Melodie haben, als Bässe mit Signaturen. Auch *Choral*-

bücher sind oft nur für solche Kenner des Generalbaßes zu gebrauchen. Wer aber das Vergnügen des Fantasirens genießen will, würde ohne Kenntniß des Generalbaßes, welcher doch auch die Harmonielehre enthält, keine sichern Anhaltepunkte haben.

Die Harmonielehre könnte aber ohne die bisher behandelten §§. schwerlich verstanden und benutzt werden; darum wollen wir noch folgende Mittheilungen machen, um die Bezifferung vollständiger verstehen zu lernen. Es werden da

1) nur diejenigen Intervalle mit Ziffern dargestellt, wodurch ein Akkord von allen übrigen genau unterschieden werden kann.

2) Es werden, zur Erleichterung für das Schreiben und Sehen so wenig Ziffern, als nur möglich gebraucht und oft nur diejenigen, welche vor Mißverständnissen bewahren. Was da ein Andrer nicht errathen und nicht wissen kann, das muß mit Ziffern bezeichnet werden, wie z. B. Trugschlüsse.

3) Es giebt außer den Ziffern auch noch Striche über der Baßmelodie, um a, durch einen, oder zwei Querstriche (—, ═) das Liegenbleiben der Akkorde, bei immer fortlaufender Baßstimme zu bezeichnen; oder b, ein schief liegender Strich (⟋) um den frühern Anschlag d. h. die Vorausnahme des Baßtones oder des über ihm stehenden Akkordes anzuzeigen, z. B.

a)



oder:



b) Vorausn. d. Oberstimme. Des Basses.



Bei der Vorausnahme des Basses mußten wagrechte Striche gebraucht werden; weil der Akkord in der Oberstimme liegen bleibt, wenn auch der folgende Baßton erklingt.

4) Die Vorzeichnungen ♯, ♭, ♮, welche zufällig erscheinen, müßen, wie schon §. 3 zu sehen ist, den Ziffern angehängt werden.

5) Die Ziffern über Pausen beziehen sich bald auf eine vorhergehende, bald auf eine folgende Baßnote.

6) Der Dreiklang allein, wird nur da beziffert, wo in demselben Zufälliges erscheint, so daß z. B. die Terz oder Quinte oben liegen soll, oder die Vorzeichnung Aenderung erleidet. Das ♯, ♭, ♮ allein über dem Grundtone gilt nur der Terz.

Der verminderte Dreiklang wird durch einen Bogen über der Fünfe $\overset{\frown}{5}$ bezeichnet; der übermäßige aber als * oder 5♮ dargestellt.

7) Die zur Bildung eines Akkordes unentbehrlichen Intervalle 1, 3, 5, 7, 8, 9, müßen überall berücksichtiget werden, wie auch §. 6 und in diesem §. geschehen ist. Die durch Umkehrung der Vorhalte erzeugten Akkorde werden gewöhnlich nach ihrer Bezifferung benennt. So giebt es einen Septnonenakkord, welcher, als erste Umkehrung des Undezimenakkordes, sich über dem liegenden Grundtone in $\substack{8\\6}$ auflöst. Dann den Quartseptnonenakkord, als erste Umkehrung des Terzdezimenakkordes, welcher geschrieben wird $\substack{9\\7\\4}$ und sich in $\substack{8\\6\\3}$ auflöst. Der Quartquintseptimenakkord, der sich in den $\substack{6\\5}$ auflöst.

Steht über einigen Stellen des bezifferten Baßes unis. (unisono), so zeigt es an, daß die rechte Hand dieselben Noten eine Octave höher mitspielen soll. Tasto solo (t. s.) wird alsdann über die Baßnoten gesetzt, wenn der Baß allein, ohne die zu ihm gehörigen Akkorde, angeschlagen werden soll.

Es würde überflüßig und ungewöhnlich sein, wollte man da, wo die Terz, reine Quinte oder Sexte in reinem vierstimmigen Satze verdoppelt werden können, zwei Dreien, Fünfen oder Sechsen über die Baßnote setzen.

Bei dissonirenden Bindungen, oder auch wenn nach der Terz Disso-

nanzen folgen, wird auch $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ signirt, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$. $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$. $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{7}{2}$. $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$. 3 2. 4 3. 9 8. $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$. $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$. 5 4. 8 7. 10 9.

Ursprünglich sind die 9, 11, 13 wie auch die 2 nur Septimen und da sie deren störenden Charakter nicht ablegen können, so werden sie auch demgemäß wie Septimen behandelt.

Vierter Abschnitt.

Harmonisches Fortschreiten der Töne.

---

§. 8.

Die harmonische Gruppe des Mitklingens zeigt, wie das Zusammentreffen der Intervalle in einem Raume, den sie terzenweis einnehmen, um einen Akkord zu bilden, immer nur ein unbewegliches, starres Beisammensein, ohne Thätigkeit, ohne Fortbewegung.

Was aber unbeweglich ist, das ist blos Krystallisation und gehört der todten Natur an. Wo aber fortschreitende Bewegung herrscht, da ist Leben.

Soll also das Reich der Töne nicht einer todten Natur gleichen, so muß nothwendig Bewegung, ohne welche kein Fortschreiten möglich ist, hineingebracht, Leben gegeben werden. Und da schon jeder einzelne Ton eine dreifach zusammengesetzte Bewegung der Luft ist, so liegt schon darin das unverkennbare Zeichen der Lebensfähigkeit der Töne.

Nur wird hier, bei der Bewegung der Töne das Fortschreiten ein harmonisches genannt, um es von der Mechanik, der Bewegungslehre in der Mathematik, zu unterscheiden und weil jede Stimme dabei den Gesetzen der Melodie gehorsam ist, indem derjenige Ton, welcher zwei Akkorden gemeinschaftlich ist, in derselben Stimme und Octave liegen bleibt und der hinzukommende Ton derjenigen Stimme gegeben wird, der er am nächsten und bequemsten liegt, wodurch eine zusammenhängende Reihe gebildet wird. Wie soll aber die Bewegung der Intervalle wohlklingend werden können, wenn man diese nicht als consonirende und dissonirende unterscheiden lernte? — Denn das Fortschreiten besteht doch nur darin, daß die Intervalle von einer Stufe zur andern, höhern oder tiefern, steigen. Das kann bald in einer Stimme allein, bald in mehrern zugleich geschehen. Aber nach welchen Gesetzen soll es geschehen? —

Wonach soll entschieden werden, ob ein Intervall auf- oder abwärts gehen soll? —

Hier entscheidet das Naturell des Intervalles und die Gesetze der Melodie, welche ohne Sprünge und wellenförmig fortschreitet. Wie man schon bei Personen von verschiedenem Naturell einen auffallend verschiedenen Gang bemerkt, so zeigen auch die Intervalle, ganz analog, eine Verschiedenheit des Gehens von einer Stufe auf eine andere, je nachdem sie Consonanzen- oder Dissonanzennaturell haben. Daher lernen wir nun kennen:

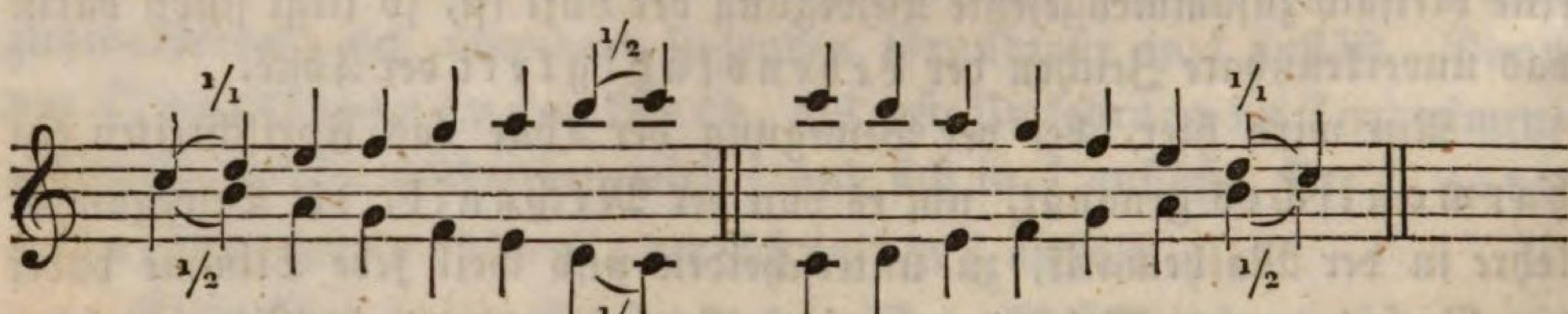
I. Das gesetzliche Fortschreiten der freundlichen Consonanzen, das auf drei verschiedene Arten geschehen kann:

a, gerade fort d. h. alle Stimmen haben einerlei Richtung, wie alle Punkte einer geraden Linie z. B. folgende Sextenakkorde:



Die gerade Linie ist aber in der physischen Ordnung die niedrigste und in der Tonkunst — sobald nicht unisono herrscht — die gefahrvollste. Die Bewegung in krummer d. h. bogen- wellenförmiger Bewegung erlaubt eine freiere Richtung und wird deshalb bei der Bildung der Melodie zur Grundlage genommen.

b, in Gegenbewegung d. h. eine Stimme geht auf- und die andere abwärts, wie divergirende Linien, wie die Schenkel eines Winkels. Von diesen mathematischen Lehren hat die Tonkunst ihre Bewegungen entlehnt, z. B. die Tonleiter in Gegenbewegung:



Hierher gehört auch die Erscheinung, daß wenn in einem vielstimmigen Satze zwei Quarten vorkommen, so geht die eine Quarte auf- und die andere abwärts; also in Gegenbewegung.

c, in Seitenbewegung, wo eine Stimme ruhig liegen bleibt und gleichsam beobachtet, wie die andern auf- und abgehen; wie die Sonne und ihre Planeten, z. B.



Es können diese Bewegungsarten in verschiedenen Stimmen auch gemischt erscheinen z. B. auf folgendem Orgelpunkte:



Fehlerhafte Fortschreitungen d. h. solche, die gegen das Naturell der Intervalle und die Gesetze der Melodie streiten, würden zu einer Verbindung führen, welche den Satz verunreinigen, ihn für das äußere und innere Ohr beleidigend machen. Die Reinigkeit des Satzes geht verloren, wenn a, zwei Einklänge b, zwei Octaven oder c zwei Quinten in einerlei Stimmen in gerader Bewegung nach einander gesetzt werden.

1. 

Die reine Quintenfolge beleidigt nicht nur das Gehör, wie a, und b, sondern es entstehen auch Sprünge in der Folge der Tonarten, wie z. B.

2. 

Denn je näher die Intervalle — wie die Tasten — liegen, desto weiter sind die Tonarten von einander entfernt; denn bei 1. befindet man sich so eben in Es dur, und dann folgt D dur mit zwei ♯. Bei 2. ist erst C dur ohne alle Vorzeichnung und folgt gleich Cis dur mit sieben ♯! — Aehnliche, unnatürliche Sprünge befinden sich auch bei 3, und 4. Das Harte, Widrige derselben wird aber noch auffallender, wenn Fehler der Art in der Fortschreitung der Außenstimmen d. h. der obersten und untersten Stimme, zum Vorschein kommen.

Wer die Aufgabe am Schluße des §. 2 zum Gegenstande seiner Selbstthätigkeit gemacht hat, dem wird die Entdeckung der fehlerhaften Fortschreitungen der Quinten sehr leicht werden, denn dabei ist das Kennzeichen vorhanden. Offenbare Octaven und Quinten, wie oben bei 1, und 2, kommen öfter zugleich vor, z. B.



Hier sind bei a, die offenbaren Octaven in den Außenstimmen und die reinen Quinten in der Mittelstimme. Bei b, liegen aber die Octaven und Quinten zugleich in den Mittelstimmen. Bei c, sind die Octaven in den Außenstimmen, und wenn auch in der Unterstimme das g nur eine Viertelnote ist und c nachschlägt, so ist doch dieses Viertel c zu kurz, um den Fehler zu verbeßern. Ebenso können auch kurze Pausen, zumal bei geschwinder Bewegung, nichts zur Verbesserung einer fehlerhaften Fortschreitung beitragen.

Man vermeidet daher die gerade Fortschreitung und wählt dafür Gegenbewegung. Noch leichter laßen sich diese Fehler vermeiden, wenn man sich vor dem ersten Quintenpaar hütet, oder ein fehlerhaftes Intervall vorausnimmt, oder auch zwischen zwei Quinten eine Quarte oder Sexte setzt, wie man zwischen zwei Octaven eine Quinte oder Quarte hören läßt, was vorzüglich bei langsamer Bewegung, die Manches entschuldiget, gut ist, z. B.



Da zwei Septimen auch nicht auf einander folgen können, ohne unnatürlich zu sein und das Ohr zu beleidigen, so ist dasselbe Verbesserungsmittel anzuwenden; vorzüglich wenn alle Stimmen in gerader Bewegung, wie hier der Fall ist, fortschreiten. Die abwechselnde Folge der 5 und 6 ist aber nur aufsteigend erlaubt; absteigend sieht man sie für fehlerhaft an und klingt nicht gut, z. B.



Geübte Urtheilskraft muß entscheiden, ob der Uebelstand der Octaven und Quinten durch die gute Bewegung der übrigen Stimmen, durch die mit dem Satz verbundene Harmonie und die langsame Be=

wegung gehoben wird oder nicht. Verfeinertes Gehör und Gefühl leisten hier gleichfalls gute Dienste.

Zur Beruhigung diene hier ferner, daß zwei Quinten von verschiedener Größe, stufen- und sprungweise, in allen Arten der Bewegung, aufeinander folgen dürfen, so wie auch in den drei Bewegungsarten von dem Einklange, der Octave und der Quinte in eine große und kleine Terz und Sexte fortgeschritten werden kann, ohne Fehler zu befürchten.

Durch die Fortschreitungen der Dissonanzen werden dieselben Fehler vermieden; daher wird deren Kenntniß auch nützlich werden. Zuvor müssen aber noch die **verdeckten** Octaven und Quinten zur Sprache kommen, die nicht so leicht zu entdecken sind, wie die offenbaren. Diese sind erst in drei- vier- und vollstimmigen Sätzen erlaubt, weil ohne diese Erlaubniß keine Sätze der Art möglich wären.

Um sie zu erkennen, braucht man nur den Raum zwischen denselben mit kleinen Noten auszufüllen z. B.



Bei a, wird von einer Octave zur Quinte fortgeschritten; da kann aber die Oberstimme nicht auf c kommen, ohne d zu berühren, folglich hört man g und d, und darnach f mit c, also zwei reine Quinten, wie auch im zweiten Beispiele derselbe Fall ist.

Bei b, sind verdeckte Octaven; denn die Unterstimme muß von a bis nach c über d weg, wie die Oberstimme ebenfalls von e nach c auch über d gehen muß; folglich hört das innere, schärfere Ohr zwei Octaven nach einander $\overline{d}$ und d, dann $\overline{c}$ und c. So ist es auch bei den folgenden Beispielen.

Die gerade Bewegung beider Stimmen verursacht diese Fehler; folglich vermeide man dieselbe. Eben so trägt dazu auch der Schritt aus der 8 in die 5, wie bei a, und der Schritt aus der 5 in die 8, wie bei b, dazu bei, daß verdeckte 8 und 5 entstehen.

II. Das Fortschreiten der Dissonanzen hat besondere Gesetze; denn sie können bei Verbindung der Akkorde nicht entbehrt werden und da erlaubt die Kunst keine Willkühr.

Die Fortschreitung geschieht auf drei Arten:

1) vermittelst des Durchganges,
2) vermittelst des Wechselganges,
3) vermittelst der Rückung oder Synkopen.

1) Der Durchgang besteht darin, daß ein Zwischenton aufgenommen wird, der nicht im Akkorde enthalten ist. Werden nämlich zwei Noten nach einander in der Melodie gesetzt, wovon die zweite nicht im Akkorde liegt, so ist sie blos durchgehend, füllt nur den Raum zwischen zwei Noten aus, und kann consoniren oder dissoniren, z. B.


oder


So kann z. B. die ganze Tonleiter zu einem Akkorde erklingen und man hat alsdann nicht nur die Töne des Akkordes, sondern auch Durchgangstöne z. B.



Hier sind **c e g c** die Harmonietöne und **d f a h** die Durchgangstöne, welche alle Sprünge ausfüllen und in jeder Stimme, auch in mehrern zugleich erscheinen dürfen. Obgleich alsdann die Melodie auf Harmonie ruhet, so ist sie doch nicht streng daran gekettet, ist freier und fließender gestaltet.

Eben so können auch chromatische Durchgänge gebildet werden, z. B.



2) Der Wechselgang liegt vor, wenn von zwei Noten die erste nicht im Akkorde liegt, z. B.



Die Wechselnoten können, wie die Durchgangsnoten, consoniren oder dissoniren, wie beide auch in einem Satze mit einander abwechseln können, ohne daß Pausen dazwischen nöthig sind. Es findet diese gemischte Fortschreitung überall Anwendung, z. B.



Hier ist h Durchgang und a Wechselgang.

3) Die **Rückung** entsteht durch Wiederholung einer Note auf derselben Stufe, so daß sie aus einem **schlechten** Takttheile in einen **guten** versetzt wird; denn der **innere** Werth oder der Nachdruck ist, bei gleicher Gestalt der Noten, verschieden z. B. Auf- und Niedertakt, Arsis und Thesis genannt.

Die wiederholte Note kann zweimal angeschlagen, **oder** auch gebunden werden, z. B.



Da die Rückungen ebenfalls mit con- und dissonirenden Intervallen gebildet werden können, so bieten sie dankbaren Stoff zur Selbstthätigkeit dar; denn es lassen sich **alle** Dur- und Molltonleitern auf diese Art, vorzüglich sehr leicht dreistimmig durchführen, z. B.

Aufwärts immer 5 6.

Langsam.



Abwärts immer 7 6.

Langsam.



Aufwärts.

Langsam.



Abwärts. 7 6.

Langsam.



Um aber **sogleich** zu wissen, wohin eine **jede Dissonanz** ihrer Natur nach führt oder aufgelöst wird, so merke man:

1) Jedes kleine und verminderte Intervall muß abwärts führen.

2) Jedes große Intervall führt bald auf= bald abwärts.

3) Jedes übermäßige Intervall aber muß aufwärts führen oder aufgelöst werden.

Je nachdem der Baß steigt oder fällt oder liegen bleibt, je nachdem führen Dissonanzen in verschiedene Intervalle, wobei aber die Gegenbewegung gern berücksichtiget wird, z. B.

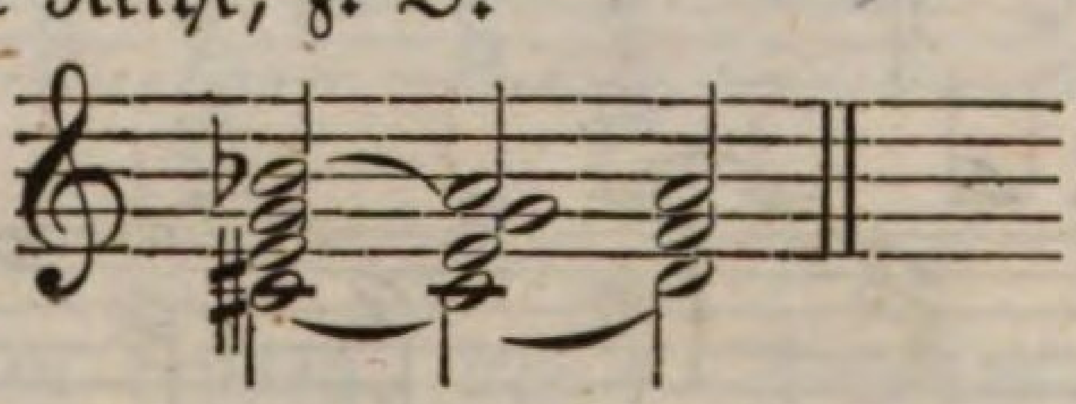
a) Steigt der Baß eine Secunde, so fällt die Septime in eine 5.

b) Steigt der Baß eine Quarte, so führt die Septime einen halben Ton abwärts.



Erfahrungssätze der Art könnten unendlich vermehrt werden; allein in der Kunst, wo freie Richtung herrscht, ist kein Zwang; denn es muß nicht gerade so und stets auf dieselbe Art erfolgen. Dann würde auch ein mechanisches Abrichten unvermeidlich werden, wodurch alles künstlerische Bilden, alle Abwechselung und Mannigfaltigkeit in Tondichtungen wegfallen würde. Darum wollen wir unser Auge lieber auf andere wichtigere Erscheinungen in der Welt der Dissonanzen richten, wo es nämlich einen Aufenthalt in der Entwickelung derselben giebt, wie im Leben der organischen Körper. Denn es können Zufälligkeiten eintreten, welche die Auflösung der Dissonanzen aufhalten. Das geschieht

1) Wenn mehrere Dissonanzen vorhanden sind, die nicht zugleich bequem aufgelöst werden können. Welches Intervall hat alsdann den Vorzug, zuerst aufgelöst zu werden? — Dann hat ganz natürlich die Hauptdissonanz, wie die 9 im Nonen= die 11 im Undezimen= die 13 im Terzdezimenakkorde, den Vorzug. Oder die Dissonanzen in der Oberstimme, die gegen den Baß dissoniren, erhalten zuerst ihre gesetzliche Auflösung oder Fortschreitung; nachher kommen die Dissonanzen in den Mittelstimmen an die Reihe, z. B.



2) Aufhalten der Auflösung kann aber auch da eintreten, wo nur eine Dissonanz vorhanden ist, indem eine Harmonie dazwischen gelegt wird, z. B.



Das Schwankende und Unhaltbare der Regelmasse in der Auflösung der Dissonanzen geht auch daraus hervor, daß man sogar das Weglassen der Auflösung, Ellipsen genannt, erlaubt, wo man z. B. zwei Septimenakkorde gleich nach einander folgen läßt; wie folgender Satz zeigt.



Ueberhaupt sind unsere Ohren durch neue Componisten an Fortschreitungen gewöhnt worden, welche die Vorzeit durchaus gemißbilligt haben würde. Das Streben nach Originalität hat wohl Vieles dazu beigetragen, daß Unzusammengehöriges verbunden wurde. Dessenungeachtet können da auch Täuschungen für den Zuhörer Einfluß haben, da der Componist bald die Harmonie in der Ober- oder Unterstimme, auch in beiden zugleich ändert, zergliedert, verlegt, verwechselt und sogar die Auflösung geschickt zu verstecken weiß, so daß sie nur vom Componisten gedacht, aber nicht hörbar gemacht wurde. Nur sollen diese Künste mit Vorsicht und nicht oft zum Vorschein kommen. Warum? — Weil der begeisterte Componist, während seiner Tonschöpfung, kein Automat sein kann, der von den Fäden der Regelmasse gelenkt wird. —

§. 9.

Es ist nun bekannt, daß die Fortschreitung der Intervalle in offenbaren oder verdeckten Octaven und Quinten vermieden werden soll, daß der Gang jeder Stimme bequem, sangbar, melodisch sein, und den über einander stehenden Stimmen eine harmonische Bewegung gegenseitig gegeben werden soll. Wenn aber alsdann nicht alle Intervalle eines Akkordes bequem zu haben sind, und anstatt des einen ein anderes Intervall desselben Akkordes doppelt genommen werden muß, um schulgerecht zu bilden, zu gestalten, so tritt die Verdoppelung d. h. ein zwei- oder mehrmaliges Setzen eines Intervalles ein. Eben so unentbehrlich wird dieses Verdoppeln, wenn man für mehr als drei oder vier Stimmen schreiben will, wo man auch, um die Anzahl der Stimmen zu erhalten, ein Intervall zwei- drei- und mehrmals setzen muß.

Dazu sind die Consonanzen vorzüglicher, als die Dissonanzen die

schon, einfach gebraucht, hinreichend beunruhigen. Dennoch können einige Dissonanzen, am rechten Orte und wenn es dem Zwecke des Tonstückes entspricht, ebenfalls verdoppelt werden.

Um diese Verdoppelung richtig zu vollziehen, braucht man nur zu wissen, wie der Stammakkord aller Akkorde, der consonirende Dreiklang, der bekanntlich aus 1, 3, 5, 8 besteht, verdoppelt werden muß, da dieses Verfahren alsdann auf alle Akkorde angewendet wird.

Zur Verdoppelung ist, im consonirenden Dreiklange, die 8 das vorzüglichste Intervall; dann kommt die 5 an die Reihe und zuletzt die Terz, die ihrer natürlichen Schärfe wegen, selten doppelt erscheint.

Woher stammt dieses Hauptgesetz der Verdoppelung? — Aus dem System des Mitklingens, welches dafür das Musterbild aufstellt, wie der Anblick desselben zeigt. Dem gemäß wird, wo möglich, überall verfahren; aber es können auch hinreichende Gründe vorhanden sein, die zum Abweichen von diesem Naturgesetz nicht nur die Erlaubniß geben, sondern auch zwingen, da bald ein vorhergehender, bald ein nachfolgender Akkord, bald der begrenzte Umfang einer Stimme dazu nöthigen. Daher müssen oft drei Octaven zu zwei Quinten gegen eine Terz gesetzt werden.

Denn in den vom Dreiklange abstammenden Akkorden muß immer das Intervall, welches die Octave des Stammakkordes vorstellt, eher verdoppelt werden, als das, welches die Quinte vorstellt und dieses wieder eher, als das, welches die Terz darstellt.

Soll aber die Zahl der Stimmen fünf sein, so verdoppelt man nicht nur den Grundton, auf welchem der Akkord erbauet wurde, sondern auch die Quinte, z. B. C g c e g. D a d fis a.

Sechsstimmig wird noch die Terz verdoppelt z. B. C e g c e g. Soll der Satz sieben Stimmen haben, so fängt die Verdoppelung mit der Octave wieder auf's Neue an und fährt mit der 5 und 3 fort z. B. C c e g c e g. Auf diese Art kann man so vielstimmig setzen, als man will, z. B. achtstimmig: C g c e g c e g u. s. w.

Bei vielstimmigen Sätzen wird das Tonbild sehr düster, wenn in den tiefen Tönen, zumal bei Schlüssen, eine Terz zum Grundtone gesetzt wird. Das streitet nicht nur gegen das System des Mitklingens, wo die tiefen Töne weit auseinander liegen, sondern es wird auch der Terz ihr Eindruck aufs Gehör verkümmert. Beßer ist es alsdann, zwei und mehrere Stimmen in einem Einklange zu verschmelzen. Das schadet der Harmonie nichts und macht einen angenehmen Eindruck auf den Zuhörer. —

Wie soll nun, nach den obigen Gesetzen, der vom Dreiklange ab-

stammende, durch Umkehrung erzeugte Sexten- und Quartsextenakkord verdoppelt werden? —

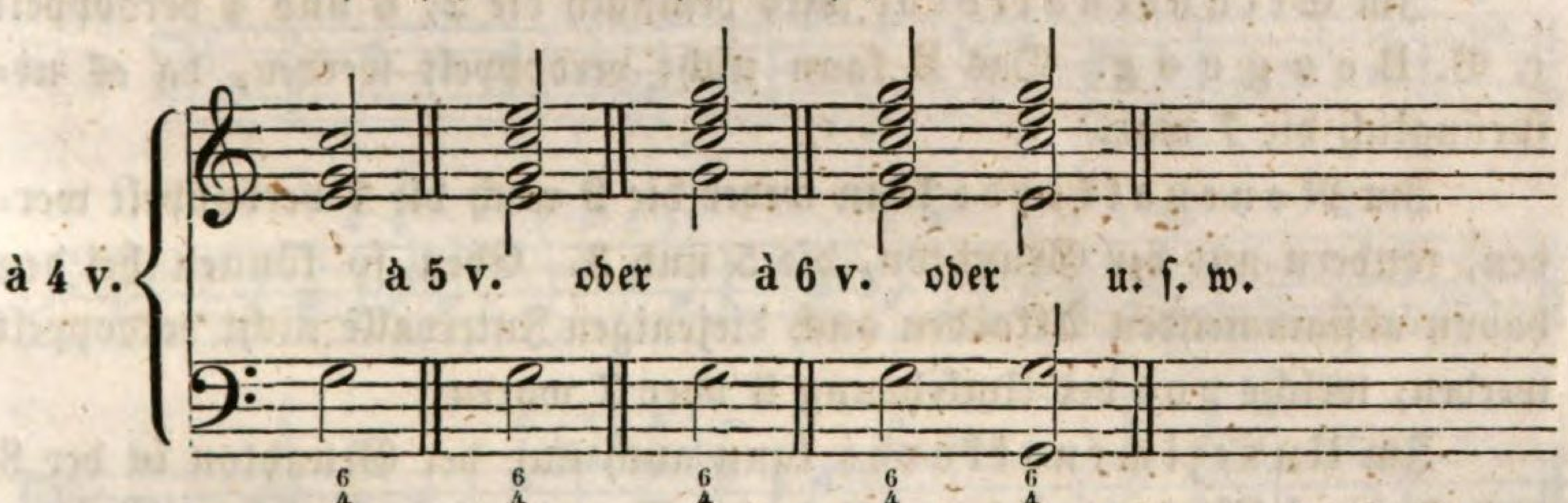
Beim **Sextenakkord** wird aus der Oberstimme die Terz zum **Baßton**, darum muß nicht dieser, sondern die **Sexte** verdoppelt werden. Doch darf das immer wieder nur mit Berücksichtigung auf Fortschreitung der einzelnen Stimmen geschehen; daher auch die Octave, Terz oder Quinte öfters verdoppelt werden müssen, um nicht gegen die Gesetze der Melodie zu handeln, wo ein Intervall immer in Beziehung auf seinen Nachfolger gedacht und gesetzt werden soll, z. B.





Außer diesen Verdoppelungen erhält man viele andere, wenn man die Verdoppelungen des Dreiklanges für den Sextenakkord anwendet.

Im **Quartsextenakkorde** wird die Quarte, weil sie Dissonanz ist, **nicht** verdoppelt, sondern die 6 und 8; denn auch im vielstimmigen Satze kann die Quarte nur zweimal stehen, wo dann eine 4 auf- die andere abwärts fortschreiten muß, wie schon bemerkt wurde.



Bei dissonirenden Dreiklängen z. B. H d f, wird **zuerst** die kleine Terz, dann der Einklang und die Quinte verdoppelt. Die verdoppelten Quinten müssen dann jede ihren besondern Weg gehen, wenn sie fortschreiten.



Bei den Umkehrungen sind die 8, 6 und zuletzt die 3 diejenigen Intervalle, welche sich zur Verdoppelung schicken.

In dem harten verminderten Dreiklange H dis f und im verminderten Terzenakkord Dis f a ist der Baßton nur dann zu verdoppeln, wenn er nicht die Auflösung hat; aber die Terz wird ohne Bedenken öfter gesetzt z. B. C e gis e. So kann auch in den abgeleiteten Akkorden das Intervall nur selten verdoppelt werden, welches die Auflösung hat.

Im **Septimenakkorde** kann die 7, als Ruhestörerin, nicht verdoppelt werden, so wenig wie bei dessen Umkehrung diejenigen Intervalle, welche die 7 waren, bevor sie umgekehrt wurden. Soll er also mehrstimmig werden, so bleibt 8, 5 und 3 zur Verdoppelung geeignet, nur darf die 7 niemals weggelassen werden, z. B. C g c e g b; weil sie das unterscheidende Kennzeichen ist.

Im $\substack{6\\5}$ wird die 6. die Terz und die Octave des Grundtones verdoppelt z. B. E c e g b e g. Wenigstens pflegt das Verdoppeln im $\substack{6\\5}$ gewöhnlich so zu geschehen; weil die Quinte die 7 ihres Stammakkordes hier vorstellt.

Im $\substack{6\\4\\3}$ wird zuerst die 8 des Grundtones, dann die 6 und 4 verdoppelt z. B. G c e g b e g. Die Terz kann hier auch nicht verdoppelt werden, da sie ursprünglich 7 war.

Im Secundenakkorde wird demnach die 2, 6 und 4 verdoppelt z. B. B c e g c e g. Das B kann nicht verdoppelt werden, da es ursprünglich die 7 war.

Im Nonenakkorde kann weder die 9 noch die 7 verdoppelt werden, sondern nur der Grundton, die 5 und 3. Eben so können bei den davon abstammenden Akkorden auch diejenigen Intervalle nicht verdoppelt werden, welche vor der Umkehrung 9 oder 7 waren.

Im Undezimenakkorde kann auch nur der Grundton in der 8 und 5 vervielfältiget werden. Und im Terzdezimenakkorde kann nur der Grundton allein verdoppelt werden, da alle Intervalle gegen den Baß dissoniren. Läßt man jedoch ein solch dissonirendes Intervall weg und stellt dafür eine Quinte oder Terz, so können alsdann diese vervielfältiget werden, um die Anzahl der Stimmen zu erhalten und zu be=

schäftigen. Dennoch wäre es ein falscher Begriff, wenn man das Verdoppeln des Baßtones, abwärts, so daß er noch eine 8 tiefer erhielt, für unerlaubt halten wollte z. B.

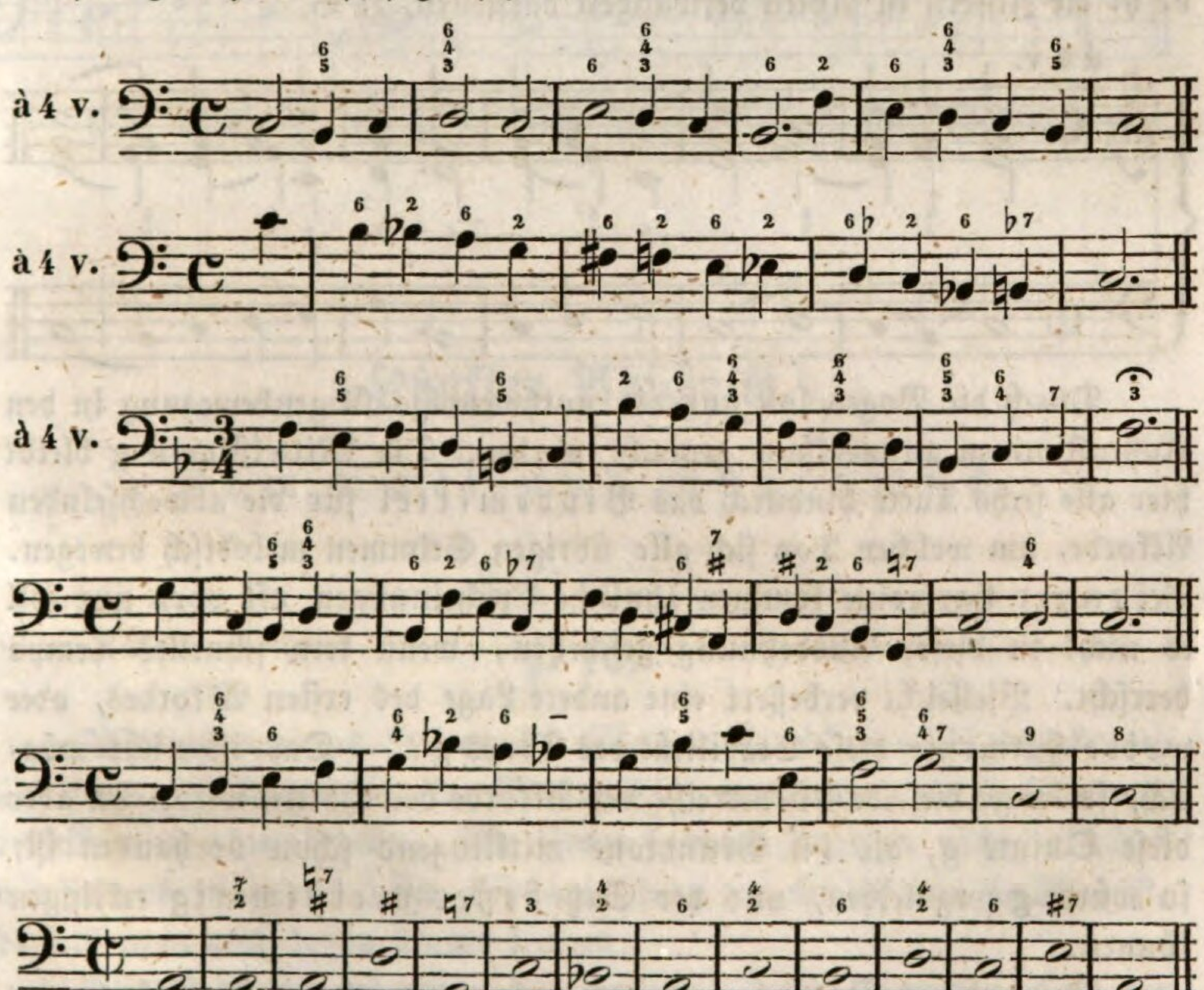


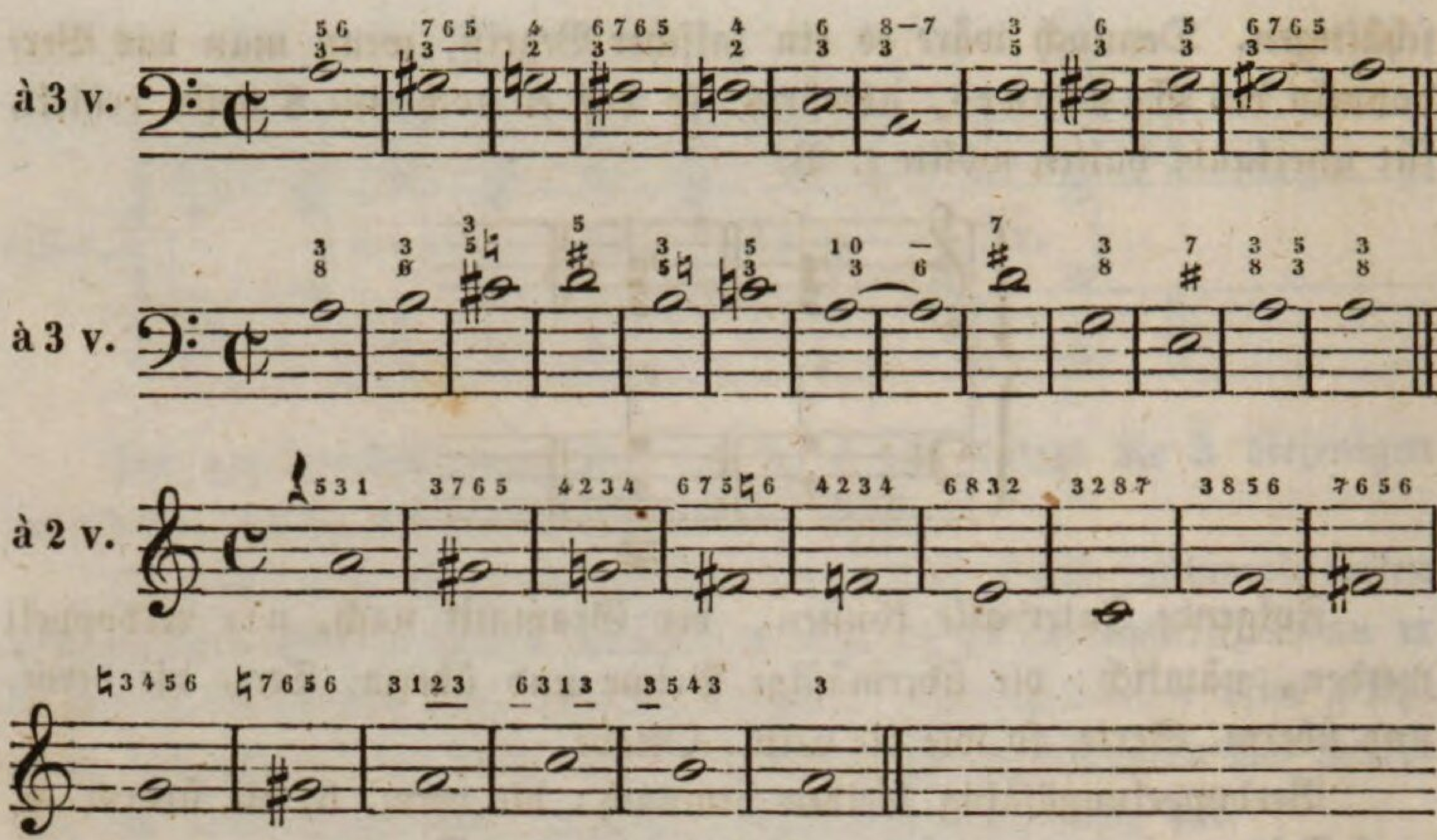
Folgende Intervalle können, der Gramatik nach, nie verdoppelt werden, nämlich: die übermäßige Prime und überm. Terz, die verm. und überm. Serte, so wie die verm. Octave.

Verdoppelungsfähig bleiben demnach: die verm. 5, die überm. 4, auch Triton genannt; die verm. 3 und die reine Quarte.

Dabei muß immer auf die Fortschreitung und gehörige Entfernung vom Baße gesehen werden.

Dieser §. erlaubt nun einige bezifferte Bäße, zur Wiederholung und Anwendung des Bisherigen zu geben, was zur Selbstthätigkeit und Selbstbelehrung nicht überflüßig erscheinen dürfte.





Bei den Sätzen à 3 v. und à 2 v. ist die Lage der Intervalle angegeben. Und diese Aufgaben auszuschreiben, zu spielen und, wo möglich, auch in andere Tonarten überzutragen, wird zweckmäßige Uebung erzeugen.

Es kann zur lichthellern Einsicht in die vorhergehenden §§. dienen, wenn wir jetzt noch die zuerst vorgeschriebenen Signaturbäße aussetzen d. h. die Ziffern in Noten verwandelt darstellen, z. B.



Durch die Bogen soll auf die nothwendige Gegenbewegung in den Außenstimmen aufmerksam gemacht werden. Die Mittelstimme g bleibt hier alle sechs Tacte hindurch das Bindemittel für die abwechselnden Akkorde, um welchen Ton sich alle übrigen Stimmen melodisch bewegen. Bei enger Harmonie kommen ähnliche Erscheinungen oft vor, nur soll es nicht in dieser Ausdehnung geschehen, wenn kein schnelles Tempo herrscht. Vielleicht verbeßert eine andere Lage des ersten Akkordes, oder weite Harmonie diese Stabilität des Tones g? — Das ist nicht möglich, so lange dieselbe Gliederreihe der Akkorde beibehalten wird. Da aber diese Quinte g, als im Grundtone mitklingend schon vorhanden ist, so würde g wegbleiben, und der Satz beßer dreistimmig erklingen können.

Ein anderes Beispiel wird nun folgen, wo der erste Akkord eine

andere Lage hat, wodurch dann die melodische Fortschreitung ihren Lauf und Richtung erhält.

à 4 v.



Die beiden Quinten im dritte Tacte sind von verschiedener Größe, also auch erlaubt. Im Schlußtacte könnte das c fehlen und ein Einklang der beiden Oberstimmen dasein; dann wäre aber der Schluß unvollständig zu nennen.

Um sich das Aussetzen der Signaturen zu erleichtern, so ist dazu das Umkehren des Hauptintervalles, wodurch sich die Akkorde von einander unterscheiden, anzuwenden, wie folgt und mit Punkten dargestellt ist.

à 4 v.



Hier werden die im §. 2 angestellten Uebungen gute Dienste leisten.

Fünfter Abschnitt.

Vom Tact und Rhythmus.

---

§. 10.

Wir würden das Leben der Töne noch nicht vollständig kennen und richtig zu beurtheilen im Stande sein, wenn uns die Zeitdauer derselben unbekannt wäre. Die Frage darnach liegt zu nahe, als daß wir sie unbeantwortet lassen könnten; denn wo vom Leben die Rede ist, da will man auch dessen Dauer kennen.

Wir sind demnach schon hier genöthiget, die Kennzeichen der

Lebenszeit jedes Tones aufzusuchen. Ist doch die Tonsprache in ihrer Bewegung ein eben so gesetzlich geordnetes Kunstwerk, wie die Wortsprache, als Rede- und Dichtkunst ist.

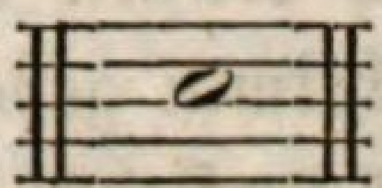
Es ist aber auch für den Componisten nicht hinreichend, das, was im geistigen Ohr erklingt, wahrzunehmen; er soll das auch in jeder Beziehung ganz getreu dem Auge darstellen können. Er muß also, um getreuer Copist des innerlich lebenden Tongedichtes zu sein, auch die Dauer, die Lebenszeit jedes Tones auffassen und darstellen. Dazu ist er deshalb verpflichtet, daß Alles, was im Innern erklingt, schon in gesetzliche Zeitabschnitte eingetheilt ist, wovon die langsamere oder schnellere Bewegung der Töne abhängt.

Um aber diese gesetzlich geordnete Lebendigkeit in ihren verschiedenen Graden so darzustellen, daß sie ein Jeder, ohne zu irren, wahrnehmen kann, braucht der Tonsetzer sichtbare Zeichen. Daher wurden die Bilder für die Töne, die Noten, mit verschiedener Gestalt gezeichnet, um dadurch die Zeitdauer der Töne sichtbar zu machen.

Diese abgemessene Dauer und Bewegung der Töne nennt man: Tact. Dieses ursprünglich lateinische Wort — tactus d. h. Schlag — zielt nämlich auf den Vergleich der Lebendigkeit der Töne mit dem Pulsschlag; denn wo dieser fehlt, ist kein wirkliches, sondern nur scheinbares Leben vorhanden. Darum sagt man sehr bezeichnend: „Musik ohne Tact ist ein Körper ohne Seele.“ Denn das organische Leben der Musik hängt in demselben Grade vom Tacte ab, wie der Kreislauf des Blutes vom Herzschlag. Und wie das Herz die kräftigste, thätigste Muskel ist und den Blutumlauf unermüdet regiert, so ist auch der Tact ein rastloses Leben, eine unermüdete Thätigkeit und in seiner Wirkung so kräftig, daß ohne ihn alle geregelte Lebendigkeit fehlt und der Tod der Musik eintritt.

Die Wahl und der gleichmäßige Fortgang des Tactes sind also die Lebensquellen jeder Tonschöpfung. Daher wollen wir ihn näher kennen lernen. Aber wo finden wir ihn? — Nur im Gefühl, das der Seele angehört, hat er seinen Wohnsitz. Daher fehlt er auch keiner menschlichen Seele, wenn er auch in verschiedenen Graden vorhanden ist. Dieses Tactgefühl ist bei aller Verschiedenheit seiner Grade doch bildungsfähig; denn es darf nicht übersehen werden, daß ein Unterschied ist zwischen Tactgefühl haben und Tact halten, da z. B. beim Spiel des Piano bald die Notenmasse, bald das Tempo, das Tacthalten auch demjenigen schwer machen können, der sich eines lebhaften Tactgefühls erfreut.

Wenn aber die auf einander folgenden und gleichzeitig erklingenden

Töne eine *abgemessene* Bewegung erhalten sollen, so entsteht natürlich die Frage nach dem dazu nothwendigen *Maßstabe*. Dazu hat man die *weiße Note* —  — gewählt; weil dadurch die längste Zeitdauer eines klingenden Tones bezeichnet wird.

Durch die Theilung dieser ganzen Tactnote in 2, 4, 8, 16, 32, 64 *gleiche* Theile, wird die relative kürzere Dauer der Lebenszeit der Töne abgebildet, wie sattsam bekannt ist.

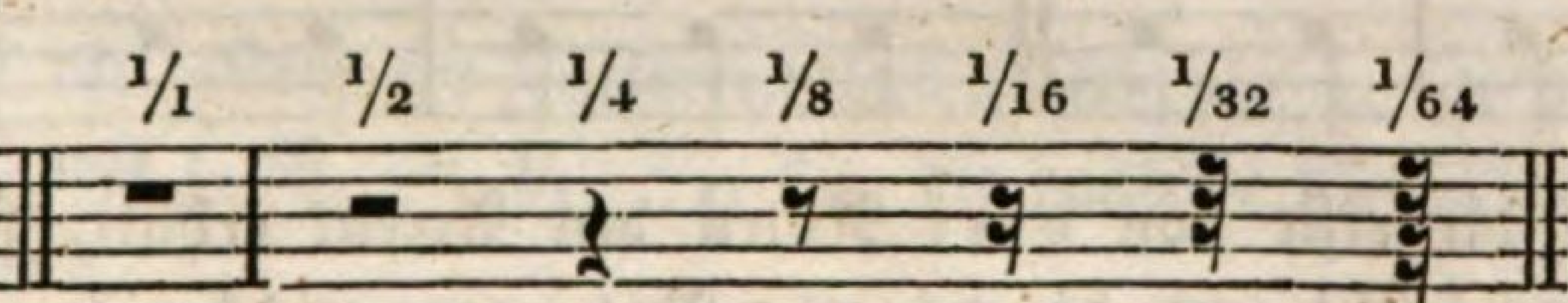
Da sich aber die Zeit wie eine aus aneinandergereiheten Punkten bestehende Linie darstellen läßt, so kann auch eine gerade Linie zur sinnlichen Darstellung der Zeit und ihrer abgemessenen Theile benutzt werden, z. B.

1/1							
1/2				1/2			
1/4		1/4		1/4		1/4	
1/8	1/8	1/8	1/8	1/8	1/8	1/8	1/8

u. s. w.

Da jede Größe nur sich selbst gleich ist, so kann *ein* Ganzes niemals zwei Ganze derselben Art gelten. Aus diesem hinreichenden Grunde wurde auch das älteste Tactzeichen, *Maxima* genannt, entfernt, da dieser große Ring *acht* Viertel, also zwei Ganze galt. Man spaltete denselben und die unwissenden Notenschreiber hielten den halben Ring, das Zeichen für den 4/4 Tact, für ein großes lateinisches C und schmückten es demgemäß aus. Wenn aber durch den halben Ring ein Strich geht, ₵, so ist dieser keine Verzierung, sondern das Zeichen dafür, daß jede Note im Satz nur die *Hälfte* der Zeitdauer klingen soll, welche die Gestalt bezeichnet; also ein halber Tact nur 1/4 u. s. w.

Es treten aber auch im Leben der Töne Zeitabschnitte ein, die *leer* sind und **Pausen** heißen, welche ebenfalls, um die längere oder kürzere Zeitdauer des Schweigens sichtbar zu machen, verschiedene Gestalt bekommen, z. B.



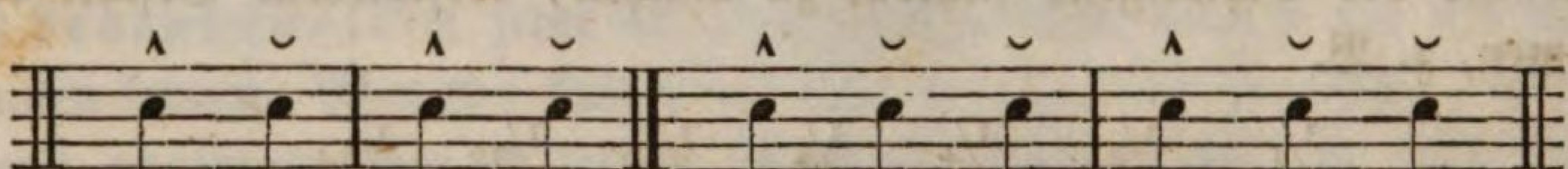
Und der *Tactstrich* bezeichnet die abgezählte Zusammenstellung, die abgemessene *Theilung* einer Tonreihe, wodurch zu erkennen ist, wie viel Noten in einem Tacte vorhanden sind. Dabei darf nicht übersehen werden, daß 3/4 Tact auch eine Theilung des Ganzen, aber in drei gleiche Theile, bezeichnet, also eigentlich 3/3 Tact heißen sollte. Da diese Drittel die *Gestalt* der Viertelnoten behielten, so blieb ihnen auch der *Name* 3/4.

Aus der Anzahl der Noten, die zu einem Tacte gehören, entstehen verschiedene Tactarten, welche man auch kennen muß, um Tactfehler zu vermeiden, die überall für sehr schlimm gehalten werden, weil sie auch diejenigen bemerken, die keine Musik verstehen. Es ist deswegen nöthig die Kenntniß des innern Werthes jedes Tacttheiles zu erwerben, da die äußere Gestalt der Noten völlig gleich, der innere Werth derselben aber sehr verschieden sein kann.

Dieser innere, unsichtbare Werth besteht in dem Vorzuge, daß eine Note mehr Kraft, Nachdruck hat, da sie tiefern Eindruck aufs Gefühl macht, wenn sie gesungen oder gespielt wird.

Wodurch erhält die Note diese Energie, diesen Nachdruck? — Dadurch, daß sie den Theilungspunkt oder geistigen Ruhepunkt erhielt, wodurch der Anfang einer neuen Anzahl von Noten gleicher Art, vermittelst des Tactstriches, angezeigt wird.

Es liegt in der Natur unseres Vorstellungsvermögens und Gefühls, eine Menge gleichartiger Dinge in gewisse Anzahlen abzutheilen, unter einen Gesichtspunkt zu bringen, Theilungs- oder Ruhepunkte festzustellen, um das Zählen derselben zu erleichtern. Der rechnende Verstand fügt die Theilungspunkte hinzu, um Ordnung zu schaffen. Dabei kommt es allerdings darauf an, auf welche von den gleichgestalteten Noten der Theilungspunkt gelegt wird. Wird er, wie gewöhnlich, der ersten Note zugetheilt, so hat alsdann die zweite Note weniger innern Werth, weniger Gewicht, ist leichter, hat weniger Kraft und Nachdruck. Daher betont auch der Exerciermeister, wenn er seine Zöglinge an tactmäßige Schritte gewöhnen will, sein 21 vielmehr, als die 22. Und beim Zählen gleicher Dinge legt man immer eine gleiche Summe zusammen, 6, 4, 3 oder 2 Stück. Zwei ist aber die kleinste Summe; daher kann es keinen 1/1 Tact geben. Bildlich erscheint diese Ertheilung des Accentes auf folgende Art:



Sobald die erste von drei Noten den Accent erhält, so sind die zwei folgenden leicht und die vierte Note, vor welcher der Tactstrich steht, bekommt erst wieder den Nachdruck. Die accentuirten Noten werden gute Tacttheile genannt, die mit kleinen Bogen bezeichneten aber schlechte, da sie weniger Energie haben.

Wird dann jeder solcher Tacttheil isolirt, als ein für sich bestehendes Ganzes betrachtet und wieder in gleiche Theile gespalten, so entstehen Tactglieder, von welchen das erste Glied wieder den Accent hat z. B.

wenn ein Viertel in zwei Achtel getheilt wird, so sind die Achtel nur Tactglieder. Werden diese wieder getheilt, so erhält man Tactnoten. Und wenn diese Theilung noch weiter fortgesetzt würde? — So bleibt es bei den Tactnoten; denn drei Theilungen bilden schon ein volles System! —

Der gute Tacttheil — Thesis d. h. Niederschlag, Niedertact genannt — macht überall den ersten, wesentlichen Theil des Tactes aus. Der schlechte Tacttheil — Arsis d. h. Auftact — ist der zweite Theil des Tactes. Zu einem Tacte gehören demnach zwei, dem innern Werthe nach verschiedene Theile. Daß aber zwei verschiedene Theile doch ein Ganzes bilden, ist aus der gleichen Bewegung und Zeitdauer zu erklären. Die gleiche Bewegung giebt also dem Tacte die Einheit.

Werden nun die Haupttheile des Tactes mit einander verbunden, so ist die Anzahl der Noten entweder gerade oder ungerade, wornach dann die Tactarten benennt werden, wie z. B. $^2/_4$ und $^3/_4$ einfache gerade und einfache ungerade Tactarten sind.

Aber wenn zwei Tacte, durch Weglassung des Tactstriches, äußerlich dem Auge wie ein Tact erscheinen, so entstehen zusammengesetzte Tactarten, welche auch gerade oder ungerade sein können, wie $^4/_4$, $^6/_4$ Tact.

Wenn die Haupttheile eines Tactes in ungleiche Theile gespalten werden, so wird natürlich ein Theil länger, als der andere. Um diesen längern Theil sichtbar zu machen, wird der Note ein Punkt als Verlängerungszeichen an die Seite gestellt. Dadurch wird der Notenkopf mit etwas Zufälligem beschenkt oder vermischt. Das kann bei allen Tactarten geschehen und so entstehen gemischte Tactarten. Der hinzugesetzte Punkt gilt stets halb so viel wie die Note, die ihn erhält. Wird ein zweiter Punkt nöthig, so gilt dieser wieder halb so viel wie der erste, bei welchem er steht. Folglich gilt die Viertelnote mit einem Punkte $^3/_8$; aber mit zwei Punkten $^7/_{16}$.

Sehr oft besteht der Tactarten Unterschied nur in der äußern Gestalt der Noten, wie z. B. bei $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, die dasselbe Verhältniß unter einander haben.

Auch entscheidet ein gesundes Tactgefühl sehr bald über zusammengesetzte Tactarten, wie $^6/_8$ aus zwei $^3/_8$ Tacten besteht; denn er hat zwei gute Tacttheile, da der Accent auf das erste und vierte Achtel fällt. Dieses Kennzeichen läßt sehr leicht die zusammengesetzten Tactarten von den einfachen unterscheiden.

Werden die einfachen ungeraden Tactarten zusammengesetzt, so

entsteht, wie aus 3/8 der 6/8, 9/8 und 12/8 Tact; so aus 3/4 der 6/4 Tact z. B.





Bei 9/8 fällt also der Accent auf die erste, vierte und siebente Note. Ganz anderes Gewicht haben die sechs Achtel des 3/4 Tactes, z. B.

Langsam.



Sobald aber drei Noten, welche z. B. Achtelgestalt haben, in eben dem Zeitraume erklingen sollen wie zwei Achtel, so nennt man sie: Triolen, welche allerdings geschwindere Bewegung nöthig haben, als zwei Achtel, um in derselben Zeit hörbar zu werden, z. B.



Wo fortlaufende Bewegung herrscht, da ist es natürlich, daß auch Ruhe eintreten wird, mag sie auch noch so kurze Zeit dauern. Das ist nicht nur in der Wortsprache der Fall, daß Ruhepunkte erscheinen, sondern auch in der Sprache des Geistes durch Töne, da beide Sprachen denselben Baumeister haben. Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beider Sprachen ist auch hier unverkennbar und erstreckt sich bis auf die Interpunktion, wodurch sich deren Producte in größere oder kleinere Theile spalten, wie z. B. in Perioden, Sätze, Redetheile, in Haupt- Beschaffenheits- und Zeitwörter. Nur ist auffallend, daß die Wortsprache, um Mißverständnisse zu vermeiden, bestimmte sichtbare Zeichen nöthig hat, wie z. B. Komma, Colon, Punkte, wenn sie Theile ihres Wortbaues, Absätze, Ruhepunkte u. s. w. bezeichnen will. Solche äußerliche Zeichen hat die Tonsprache nicht. Wie ist es also möglich, die Theile einer gesetzlich geordneten Tonreihe wahrzunehmen? — Die geistigen Ruhepunkte sind aber in der Tonsprache so fühlbar gemacht, daß es keiner sichtbaren Zeichen bedarf, um sie zu bemerken. Freilich sind diese geistigen Ruhepunkte einer Tonreihe, einer Melodie, bald mehr, bald weniger fühlbar. Daraus entstehen alsdann:

1) Einschnitte d. h. Theile der Melodie, welche einem Satze der

Wortsprache gleichen, der allein, ohne Verbindung mit einem andern, nicht verstanden werden kann, da er noch nicht abgeschlossen, nicht befriedigend erscheint, z. B. die Linie, welche ich sehe. Dieser Anfang eines Satzes läßt noch Vieles erwarten, wenn er verstanden werden soll.

2) Absätze d. h. Theile der Melodie, welche zwar einen Gedanken vollständig aussprechen; aber immer noch einen Nachsatz, eine nähere Bezeichnung brauchen, um vor Mißverständnissen bewahrt zu werden. z. B. Da die Linie, welche ich sehe, gerade ist; so ..... Also immer noch keine volle Befriedigung; denn der Nachsatz fehlt.

3) Schlußsätze d. h. solche Theile der Melodie, welche den Satz vollständig abgeschlossen, ganz befriedigend und beruhigend geben. z. B. Da die Linie, welche ich sehe, gerade ist; so müssen alle Punkte derselben gleiche Richtung haben.

Außer diesen, dem Gefühl so bemerkbaren Ruhe- oder Theilungspunkten, sind auch noch zwei Kennzeichen vorhanden, wodurch man die Theile einer Melodie auffinden kann, nämlich: die verschiedene Art der Endigung und der Umfang dieser Theile.

Bei diesen Theilen fordert aber unser Gefühl ein Ebenmaß, Ordnung, Symmetrie d. h. gleiche Anzahl der Tacte, welche in der Dichtkunst und Tonkunst Rhythmus genannt werden. Denn so wie es unserm Auge mißfällt, wenn einem Gebäude Symmetrie fehlt, wenn z. B. auf einer Seite der Hausthüre vier Fenster, und auf der andern Seite nur ein Fenster angebracht wäre; so mißfällt es unserm Gefühl, wenn ein Theil der Melodie z. B. vier Tacte und der andere nur drei, oder fünf, oder sieben Tacte hätte. Warum mißfällt ein solcher Bau der Melodietheile dem Gefühl? — Weil dann keine Uebereinstimmung des Einzelnen zum Ganzen vorhanden ist; weil Ordnung und Regelmäßigkeit fehlt; weil die Theile nicht proportional sind und kein regelmäßiges Ganzes bilden.

Daß aber dem Gefühl die Entscheidung darüber zukommt, kann nicht befremden, ist vielmehr ganz natürlich, da dieses die geistigen Ruhepunkte am sichersten bemerkt und kein äußeres, untrügliches Kennzeichen für dieselben nachgewiesen werden kann. Und diese Gefühlsurtheile sind nicht geistig leer, da das Gefühl mit allen Geisteskräften verschwistert ist, und sind auch nicht blind, da es ein Wissen um das Fühlen giebt, wie um das Denken und Wollen. Wir können also dem Gefühl die Entscheidung über die geistigen Ruhepunkte getrost überlassen.

Das Auffinden dieser Ruhepunkte macht es uns möglich, den organischen Bau der Tonsprache näher zu betrachten und die relative Vollständigkeit der Sätze, die sich auf verschiedene Art äußert, kennen zu

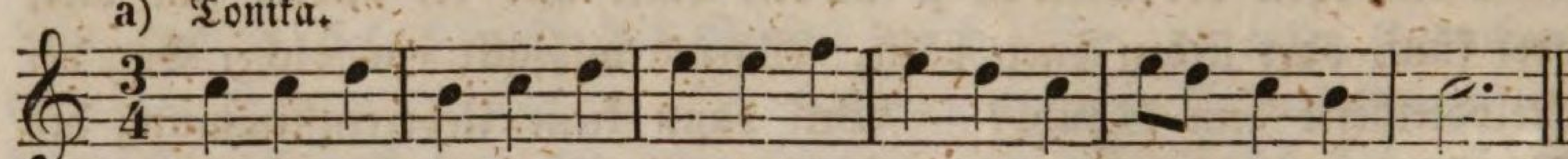
lernen. Denn ein Satz enthält oft eben nur so viel, als zum Verstehen desselben nothwendig ist, wie z. B. bei dem *analytischen* Urtheile in der Wortsprache: Die Rose ist schön. In der Tonkunst nennt man solche kurze vollständige Sätze: *enge*. Kommt aber eine nähere Beschreibung hinzu, so heißt der Satz: *erweitert*, z. B. Die Rose ist schön; denn sie hat alle wesentlichen Eigenschaften des Schönen an sich.

Der *erste* Satz enthält, wenn keine Einleitung vorhergeht, in einem Tonstücke, das *Thema* d. h. den Hauptgedanken, das *Subject* und der *Nachsatz* die nähere Bezeichnung, Erklärung, das *Prädicat*. Letzteres stellt auch wohl das Subject auf verschiedene Arten, wie verschiedenartige Aeußerungen des Hauptgedankens dar. Auf dieser Verbindung des Subjects und Prädicats beruhet die Entstehung der *Perioden*, die alsdann wie ein Ganzes erscheinen, da sie nur *einen* Sinn und Zweck haben.

Ein Satz ist aber in der Tonkunst nichts anderes, als eine *Melodie*, mag er Vorder- oder Nachsatz, Subject oder Prädicat sein. Die Melodie ist, wie bereits in §. 5 gesagt wurde, eine durch Tact lebendig gewordene, durch Rhythmus gesetzlich geordnete und befriedigend abgeschloßene Tonreihe, welche, gleich der Wellenlinie, steigend und fallend, sich um die Tonika bewegt.

Die Melodie kann aber mit der Tonika selbst a) oder mit deren Terz b) oder mit deren Quinte c) beginnen, soll aber immer wieder auf der Tonika schließen, z. B.

a) Tonika.



b) Terz. c) Quinte.



Auch die Septime der Tonika darf zur Anfangsnote der Melodie gebraucht werden, wie folgendes Beispiel zeigt.



Erscheint nun die Melodie als ein enger Satz, so ist der *Einschnitt* zwischen Subject und Prädicat sehr fühlbar, z. B.

Subject. Prädicat.



Hier ist klar, daß Subject und Prädicat den engen Satz vollständig machen, so daß kein Zusatz mehr nothwendig ist. Das Subject allein ist nur ein unvollständiger Theil, also ein sogenannter Einschnitt, da es den Gedanken nicht endigt und ihn unverständlich läßt.

Es giebt auch enge Sätze, die zwei oder drei Einschnitte haben, welche öfters durch kleine Pausen noch fühlbarer gemacht werden, z. B.



Der *Umfang* der engen Sätze ist dem Gefühl am angenehmsten, wenn sie zumal aus zwei oder vier Tacten bestehen, welche deshalb *Zweier* oder *Vierer* genannt werden. Nur muß wohl gemerkt werden, daß bei zusammengesetzten Tactarten *doppelt* gezählt wird, z. B.

Vierer.



Bei Sätzen, die mit *Auftact* anfangen, wird der Anfangstact *nicht* mitgezählt, wenn der Auftact dem *schlechten* Tacttheile angehört, z. B.

Langsam.



Gehören aber die Noten, welche den Satz anfangen, noch zum *guten* Tacttheile, so wird der Anfangstact mitgezählt, z. B.



Die Begleitung der Melodie ändert hier nichts! — Die Einschnitte der Vierer sind meistens die Hälfte derselben, woran man erkennt, daß es *vollkommener Einschnitt* ist; diese Hälften können auch allein *nachgeahmt* und vielfach *benutzt* werden, um Mannigfaltigkeit in die Einheit zu bringen. Sind aber zwei Einschnitte in der ersten Hälfte des Vierers, so ist klar, daß es *unvollkommene* Einschnitte sind.

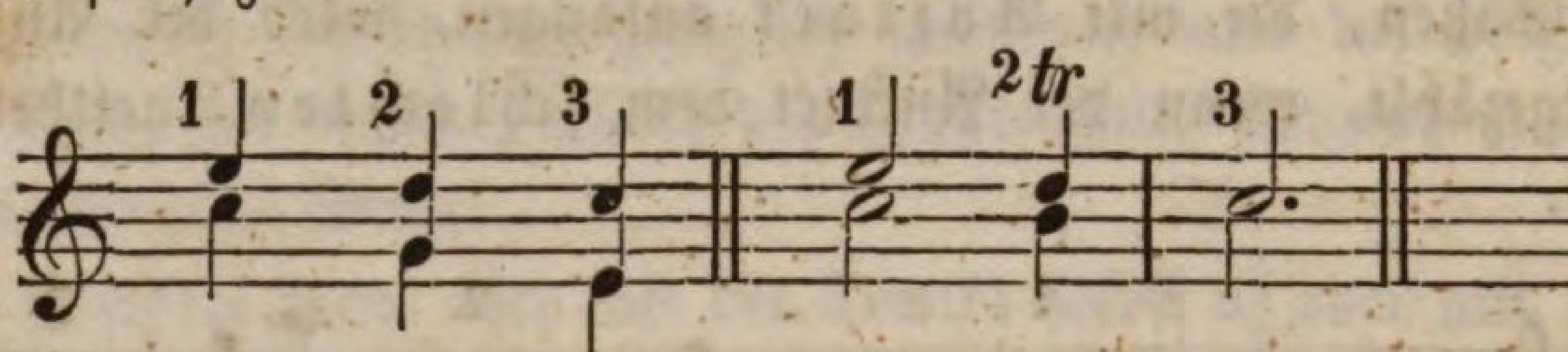
Werden zwei Vierer mit einander verbunden, so entsteht alsdann ein *Achter*. Fünfer und Siebener sind dem Gefühl unangenehm.

Die geistigen Ruhepunkte, *Cäsuren* genannt, bezeichnen immer den Punkt der Melodie, wo die Theile derselben getrennt werden können, daher werden sie auch *Abtheilungspunkte* heißen können. Da diese

Punkte aber auf den guten Tacttheil fallen, so leiten sie den Tonsetzer bei dem Copiren dessen, was im Innern erklingt. Auch achtet er dann vorzüglich auf die Tonika, deren Terz und Quinte, weil die Cäsuren gewöhnlich darauf, und wenn nicht, doch auf deren Verwandte fallen.

Da jedoch derjenige Ton, auf welchem die Cäsur liegt, nicht immer einfach, sondern auch verziert erscheint, so nennt man die einfachen Cäsurnoten männlich und die mit einer Verzierung geschmückten weiblich; weil sie, wie alte Theoretiker sagen, einen Ueberhang, einen Schleier tragen.

Liegt aber die Cäsur auf der Quinte, so entsteht ein Quintenabsatz, Halbcadenz genannt. Diese Benennung ist halb deutsch und halb französisch, wo Cadence ou la termination d'une phrase harmonique abgekürzt gebraucht worden ist. Zu diesem Halbschluß gehören aber drei Noten, wovon die erste den halben Tonschluß vorbereitet, die zweite, welche im schlechten Tacttheile steht, die Cadenznote, und die dritte Cäsurnote genannt wird, was den Scharfsinn der Theoretiker beurkunden soll, z. B.



Oft wird der Cäsurnote der Cadenz noch ein Anhang gemacht, wo man mit der Tonika und Quinte abwechselt, oder Trugschlüße anbringt, um den Schlußsatz zu erweitern. Ein erweiterter Satz enthält dann mehr, als zu seiner Vollständigkeit gehört und nöthig ist.

Sehr oft besteht die Erweiterung eines Satzes nur in Wiederholung eines Theiles vom Satze. Nur sollen leere, müssige Wiederholungen vermieden werden, die daran zu erkennen sind, daß keine Abwechselung der Harmonie, keine Schattirung durch forte oder piano da ist, daß keine andern Octaven, Stimmen, Instrumente gebraucht, keine Oberstimmen zu Unterstimmen gemacht worden sind.

Allerdings dient eine sinnreiche, geistvolle Wiederholung eines Theiles vom Satze, zum Verlängerungsmittel und wird dann dieses Wiederholen auf mehrern Stufen der Tonleiter fortgesetzt, so nennt man diese Verlängerungsart: Progression, wobei ein unbequemes Intervall abgeändert werden darf.

Sobald aber ein Theil eines vollständigen Satzes bei der Wiederholung in eine andere Tonart versetzt wird, so ist das eine Transposition, die nicht drei- oder viermal nach einander folgen darf, weil

daraus ein abgeschmacktes Wiederkauen entsteht. Besser ist ein Zusatz, der mehr Licht und Wärme für den Hauptsatz liefert.

Progression.



Transposition.



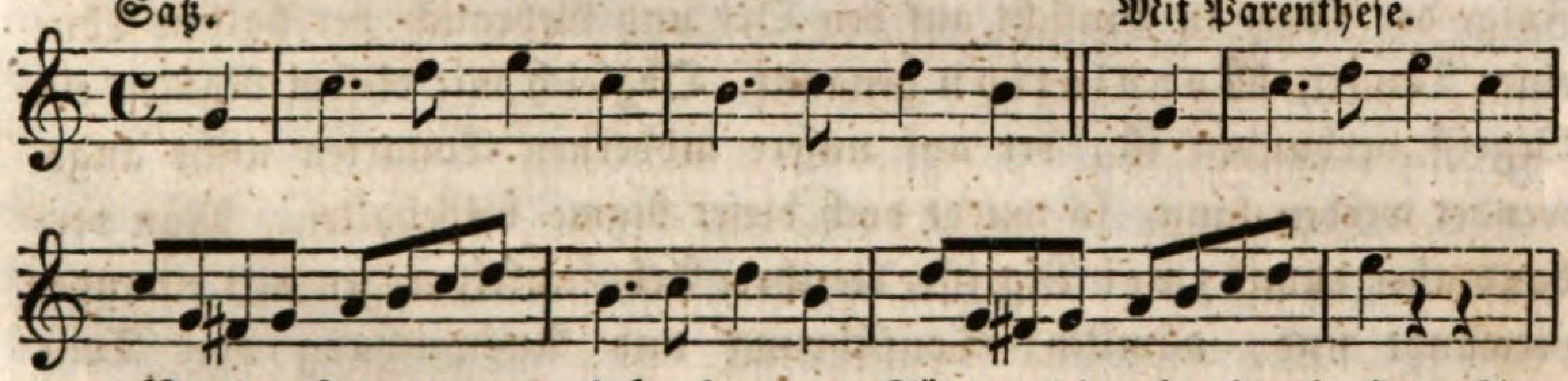
Durch diese Verlängerungsmittel erhält der Satz verschiedene Absätze, die aber verschiedenartige Endigung erhalten müssen, um das Einerlei zu vermeiden.

Erweitert man einen Satz durch fortgesetzte Nachahmung einer Figur, so heißt diese Art der Erweiterung: Passagie oder Passage, z. B.



Zur Erweiterung eines Satzes und zur genauern Bestimmung des darin ausgesprochnen Gedankens ist noch die Parenthese, d. h. Einschaltung melodischer Theile zwischen die Glieder eines Satzes, gebräuchlich z. B.

Satz. Mit Parenthese.



Von zusammengeschobenen Sätzen, die als ein einziger Satz zu betrachten sind, ist zu bemerken, daß dadurch Tactunterdrückungen entstehen, wo nehmlich zwei vollständige Sätze so verbunden werden, daß der Cäsurtact des ersten Satzes wegbleibt und der Anfangston des

zweiten Satzes an dessen Stelle tritt; aber beide müssen auf einer und derselben Stufe der Tonleiter stehen, wenn dieses Zusammenschieben soll angewendet werden können; oder man ändert das Ende des ersten und den Anfang des zweiten Satzes so, daß sie zusammengeschoben werden können; oder man schiebt einen andern vollständigen Satz auf die angegebene Art zwischen die beiden Sätze, welche schon da sind.

Wer entscheidet über den Gebrauch dieser Mittel? — Der veredelte Geschmack und feines Kunstgefühl. Beide werden verhindern, daß Sätze mit einander verbunden werden, die einander direct widersprechen, keine Einheit der Tonika, der Tactart, keine Aehnlichkeit der Figuren, des Umfanges oder des Tactgewichtes, Metrums haben.

Das Metrum darf aber absichtlich unterbrochen werden, wenn es dem Zwecke des Tonsetzers entspricht, oder der Inhalt der Poesie es fordert.

Die Mittheilung dieses §. war nöthig, wenn der Tonsetzer seine erfundene Melodie äußerlich soll prüfen können. —

Sechster Abschnitt.

Melodische und harmonische Tonwanderung.

§. 11.

In demjenigen Zeitalter der Musik, wo man noch die alten griechischen Tonarten den Tonstücken zum Grunde legte, wurde die melodische Folge der Töne, in Hinsicht auf den Ort und Gebrauch der halben Töne einer Tonart, Modulation genannt. Obgleich mit diesem Namen ein Begriff verbunden ist, der auf unsere modernen Tonarten nicht angewendet werden kann, so wurde doch dieser Name beibehalten. Man verband aber damit zwei Begriffe, die ihrer Aehnlichkeit wegen mit einander verwandt sind, nämlich: Tonführung und Ausweichung oder Tonwanderung.

Unter Tonführung verstand man die melodische Tonfolge, wo jede Stimme, steigend oder fallend, den Gesetzen der Melodie getreu und vorzüglich leicht singbar fortschreiten sollte, ohne dabei gegen die

zum Grunde liegende Tonart oder gegen das ästhetische Gefühl zu verstoßen. Daher waren z. B. übermäßige Secunden, wie c—dis, übermäßige Quarten, wie c—fis u. s. w. verboten. Jetzt überläßt man das Vermeiden oder den Gebrauch solcher Tonfolgen dem veredelten Geschmack und dem feinen Kunstgefühl des Componisten, der nach dem Zwecke seines Tongemäldes zur Entscheidung darüber fähig sein muß.

Die Tonausweichung oder Tonwanderung bezeichnete dasjenige Verfahren des Tonsetzers, wodurch er seiner Tonschöpfung mehr Mannigfaltigkeit der Tonarten verschaffen wollte und deswegen in verschiedene Tonarten auswich, überging, um darin längere oder kürzere Zeit zu verweilen, dann in die Haupttonart, welche dem Ganzen zur Grundlage dient, zurückzukehren und darin zu schließen. Denn das Mitklingen lehrt und das Gesetz der Einheit fordert, daß nur eine Tonart zum Grunde liegen darf. Man darf also ein Tonstück nicht in C dur anfangen und z. B. in Es dur schließen. In wie viel Tonarten aber der Componist wandern darf, um auch in dieser Hinsicht der Mannigfaltigkeit ihr Recht zu gönnen, darüber entscheidet ganz natürlich der Umfang des Tonstückes, so wie die Absicht des Tonsetzers, durch Modulationen zur deutlichern Aussprache seiner Gedanken und Gefühle auch noch beizutragen und im Zuhörer gleiche Richtung und Stimmung des Innern zu erzeugen und zu unterhalten.

Die Wanderung in eine andere, nähere oder entferntere Tonart kann aber nur auf zweierlei Art geschehen; denn, wie bei jeder Reise Umstände eintreten können, welche zur Wahl des kürzesten Weges zum bestimmten Ziele nöthigen, eben so können auch längere, angenehme Pfade den Vorzug erhalten, auf welchen man später an's Ziel kommt.

In der Sprache der Tonkunst nennt man die kurzen, schnellen Wanderungen: „unmittelbare Modulationen;" die längern aber: „mittelbare;" weil da mehr Schritte, längere Fortschreitungen, und Tonreihen angewendet werden. Da es aber bekanntlich zwischen „unmittelbar und mittelbar" keine Mittelstraße giebt, so kann es auch keine dritte Art der Modulation geben.

Daher wird mannigfache Abwechselung im Moduliren nothwendig, damit nicht ermüdendes Einerlei und Armuth des Erfindungsgeistes offenbar werde. Diese unentbehrliche Abwechselung ist auch leicht herzustellen, da man nicht nur mit Hülfe der Secunden- oder Septimenakkorde, sondern beinahe mit allen Akkorden, wie mit Enharmonie, Trugschlüssen und Ellipsen, so wie mit und ohne Figur moduliren kann.

Um dabei nicht auf Abwege oder in ganz entgegengesetzte Richtungen vom vorgesteckten Ziele der Wanderung zu gerathen, gebietet auch hier

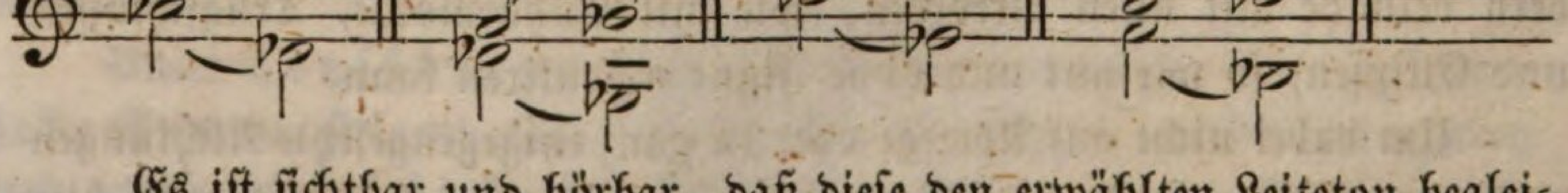
kluge Vorsicht einen sichern Führer, einen zuverlässigen Wegweiser anzunehmen, der aus Erfahrung mit den verschiedenen Wegen in die Provinzen des Tonreichs bekannt ist und richtig zu leiten vermag. Dieser Führer heißt deswegen: Leiteton. Er wohnt im Septimenakkorde und ist der empfindliche, aufreizende halbe Ton vor der Tonika oder deren Octave; denn es giebt in der Tonleiter gewisse Töne, die, wenn sie in der Tonfolge oder im Stimmengange aufgenommen werden, ohne Beleidigung des gesunden Gehörs, in keinen andern, als in den zunächst darüber oder darunter liegenden Ton wandern können. Das unverdorbene Gehör ist zur Erwartung eines solchen Tones berechtiget; weil es darauf hingeleitet und vorbereitet wird. So wünscht das Ohr nach h gern c, nach e gern f zu hören. Später wird sich zeigen, daß die Kunst, aus guter Absicht und um höhere Zwecke zu erreichen, das Ohr in seiner Erwartung täuschen darf.

Die genannten Leitetöne h—c, e—f, hängen von keiner Vorzeichnung ab und heißen deswegen: natürliche. Sie sind beide große halbe Töne, da sie auf verschiedenen Stufen im Liniensystem stehen. Abhängige Leitetöne sind demnach diejenigen, welche durch Vorzeichnung entstehen und auch, wie fis—g, as—g, b nach a, große halbe Töne sind. Mit Kreuzen führen sie einen halben Ton höher, mit Erniedrigungszeichen einen halben Ton tiefer z. B.



Da die Kunst gern in freier Richtung bildet, so erlaubt sie auch jeden Ton zum Leiteton zu erheben, der es an sich und vorher nicht ist. Trägt so ein erwählter Leiteton einen von Vorzeichnung unabhängigen Namen, wie c d e f g a h, so führt er auch einen halben Ton höher, aber dieser wird mit b beschenkt z. B. c—des, d—es, f—ges, g—as, a—b und e nach geses oder doppelt ges.

Woher diese Erscheinung? — Daher, daß zu dem frei erwählten Leitetone die Unterterz im Baße zur Begleitung dient, welche, nach dem Gesetz des Mitklingens und in Uebereinstimmung mit der wesentlichen Vorzeichnung der künftigen Tonart, in welche man gehen will, unentbehrlich ist, z. B.



Es ist sichtbar und hörbar, daß diese den erwählten Leiteton beglei=

tende Unterterz eigentlich die Oberdominante von der künftigen Tonika ist.

Die Leitetöne mit natürlichen Namen unterscheiden sich von den frei erwählten dadurch, daß sie auch abwärts führen, da sie von keiner Unterterz abhängen z. B. c nach h, f nach e.



Die Gegenbewegung ist hier die Ursache dieser Fortschreitungsart. Durch enharmonische Verwechselung und erlaubte Weglassung einzelner natürlichen Fortschreitungen, Ellipsen, können allerdings künstliche Wanderungen entstehen, wie später klar werden wird.

Da die Begleitung des frei erwählten Leitetones eigentlich Oberdominante ist und dieser der kleine Septimenakkord zukommt, so kann auch, zur Abwechselung der Harmonie, jedes Intervall dieses Akkordes zur Begleitung des Leitetones gewählt werden, um auch mehr melodische Stimmenführung zu erzielen, z. B.

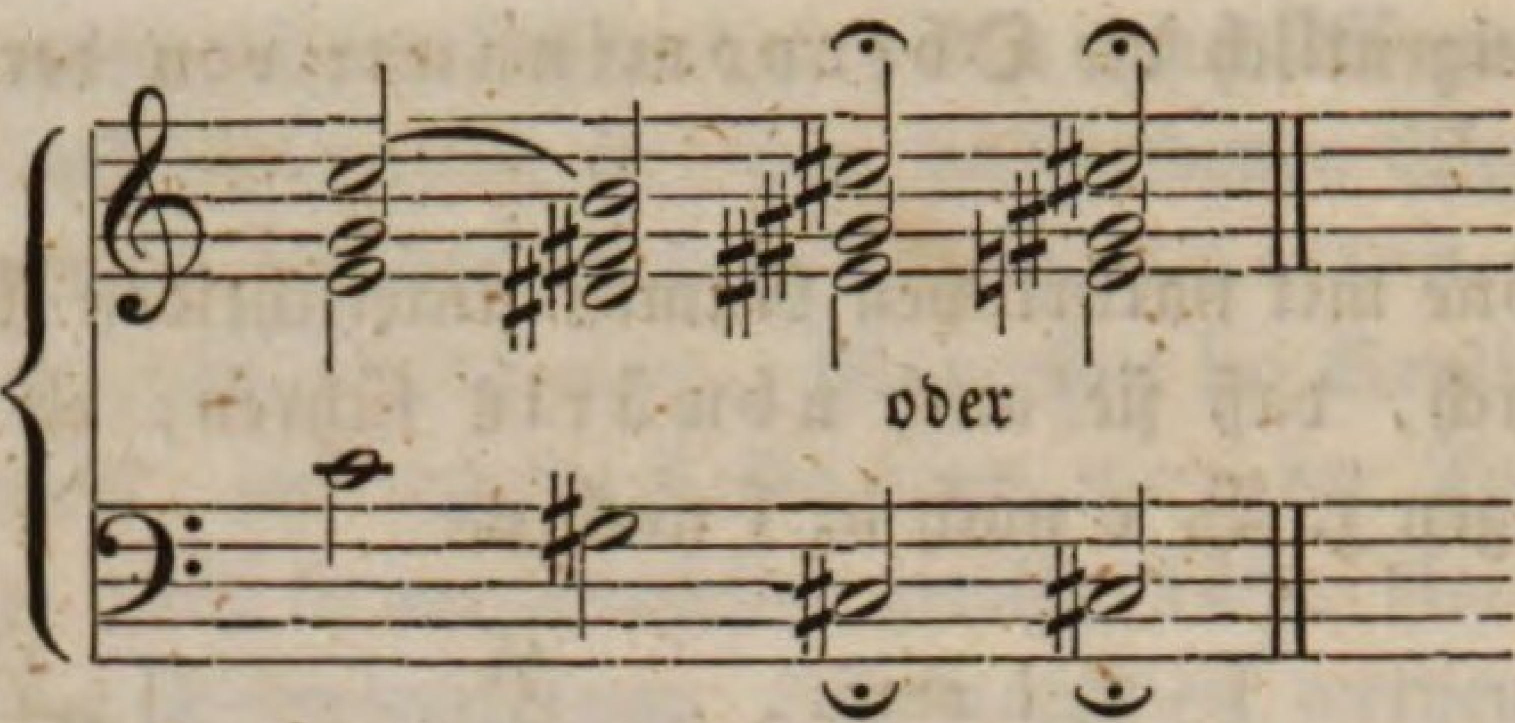


Es wurde vorher gesagt, daß, wenn ein Ton mit natürlicher Benennung zum Leiteton erwählt wird, er es vorher nicht ist, z. B.

1) Octave. Leiteton. 2) Octave. Leiteton.



Verwandelte man aber bei 1) die Octave c in his, so würde diese Enharmonie nach Cis dur oder Cis moll führen, da beide Tonarten gleiche Tonika und Dominanten haben. Also:



Ob nach Dur oder Moll gewandert werden darf, entscheidet das vorgesteckte Ziel so wie die dem Ganzen entsprechende Zweckmäßigkeit.

Sobald aber nur ein Ton im vorhandenen Akkorde fortschreitet, so kann schon dadurch eine Auswanderung entstehen. Das ist vorzüglich der Fall 1) wenn der Grund- oder Baßton um einen Ton fällt, und 2) wenn die Oberstimme, die Octave, in eine Septime verwandelt wird, z. B.



Das Auswandern kann aber mit zwei und drei Stimmen zugleich geschehen. Dadurch wird schon Abwechselung erzeugt.

Merkwürdig sind aber die Fortschreitungen eines Tones, welche durch Auflösung der verminderten Septimenakkorde entstehen, welche nicht unbekannt bleiben dürfen, da sie als Hauptschlüssel zu allen Thüren im Tonreiche betrachtet worden sind und auch jetzt noch brauchbar erscheinen.

Die Entstehung dieser drei verminderten Septimenakkorde ist schon der Orthographie wegen wichtig, da jeder dem Auge auf drei verschiedene Arten dargestellt werden kann. Dem Ohr, ohne feinen Resonanz, ist der Unterschied der Schreibart allerdings weniger bemerkbar.

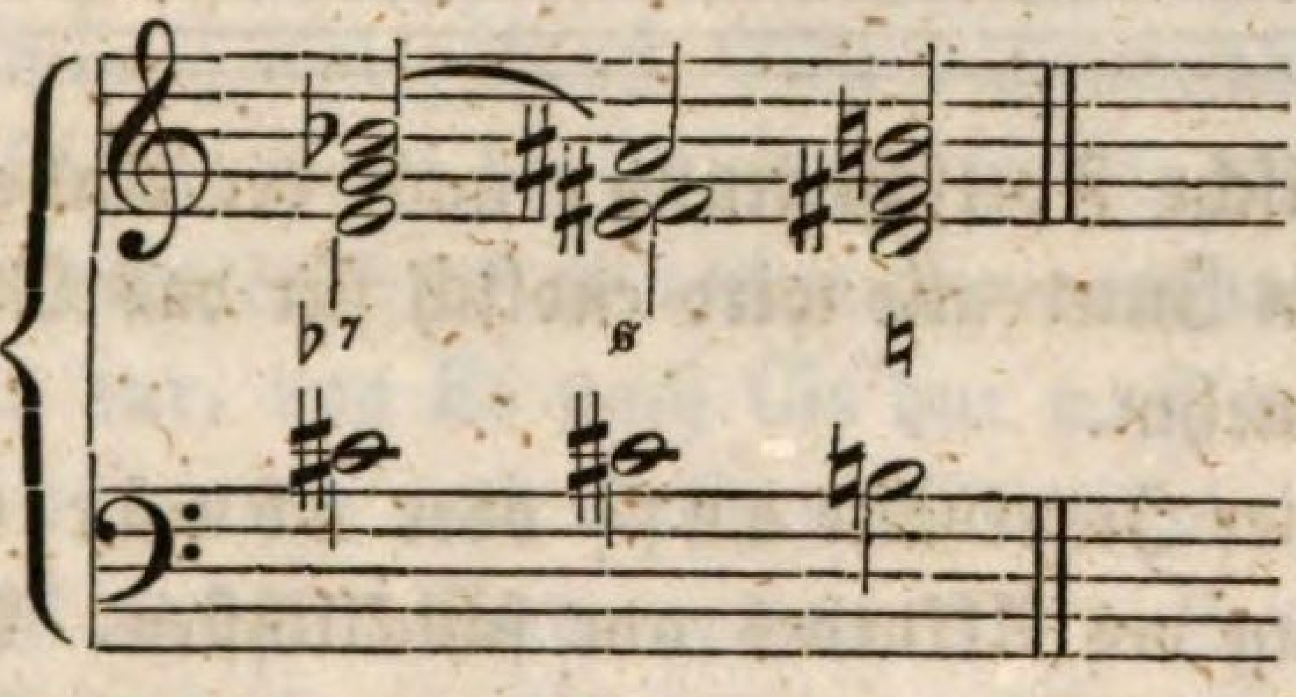
Die Entstehungsart des ersten verminderten Septimenakkordes dient dem zweiten und dritten zur Nachahmung, wie schon §. 6 gesagt wurde, gehen also auch von einem Durdreiklange aus, wie folgt:



Die erste Auflösung der verminderten Septimenakkorde gründet sich darauf, daß bei der Abtragung jedes Gebäudes die höchstliegenden Theile zuerst entfernt werden müssen. In der Oberstimme des Akkordes liegt das am meisten und schärfsten dissonirende Intervall, die bekannte Ruhestörerin des harmonischen Terzenbaues. Sie muß auch deswegen zuerst entfernt werden, so daß der Ton b über cis im Basse ganz natürlich und schulgerecht nach a herabsteigt, um das Ohr zu besänftigen, wie folgt:

1.


Auf diesem Wege wandert man ganz harmonisch aus C dur nach D moll oder D dur, je nachdem man es für zweckmäßig erkennt. Dieses Herabsteigen der Septime ahmen alsdann die übrigen Intervalle des Akkordes getreu nach. Es entsteht durch die abwärts gehende Fortschreitung der Quinte die zweite Auflösung der verminderten Septimenakkorde, wie folgt:

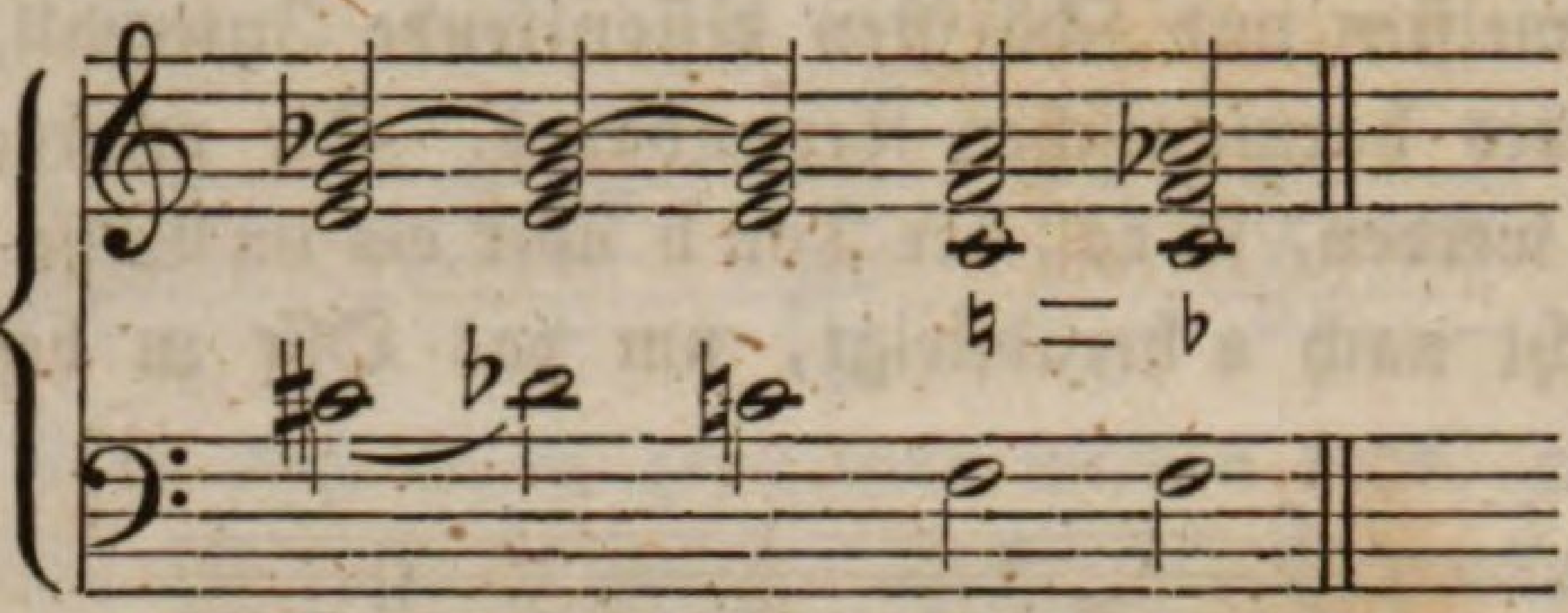
2.


Die Quinte g sollte eigentlich ges werden; aber die enharmonische Verwechselung in aïs mit fis ist bequemer, da fünf Kreuze leichter zu schreiben und zu lesen sind, als sieben Erniedrigungszeichen. Dieser Weg führte aber aus C dur nach H moll oder H dur, je nachdem es Bedürfniß ist.

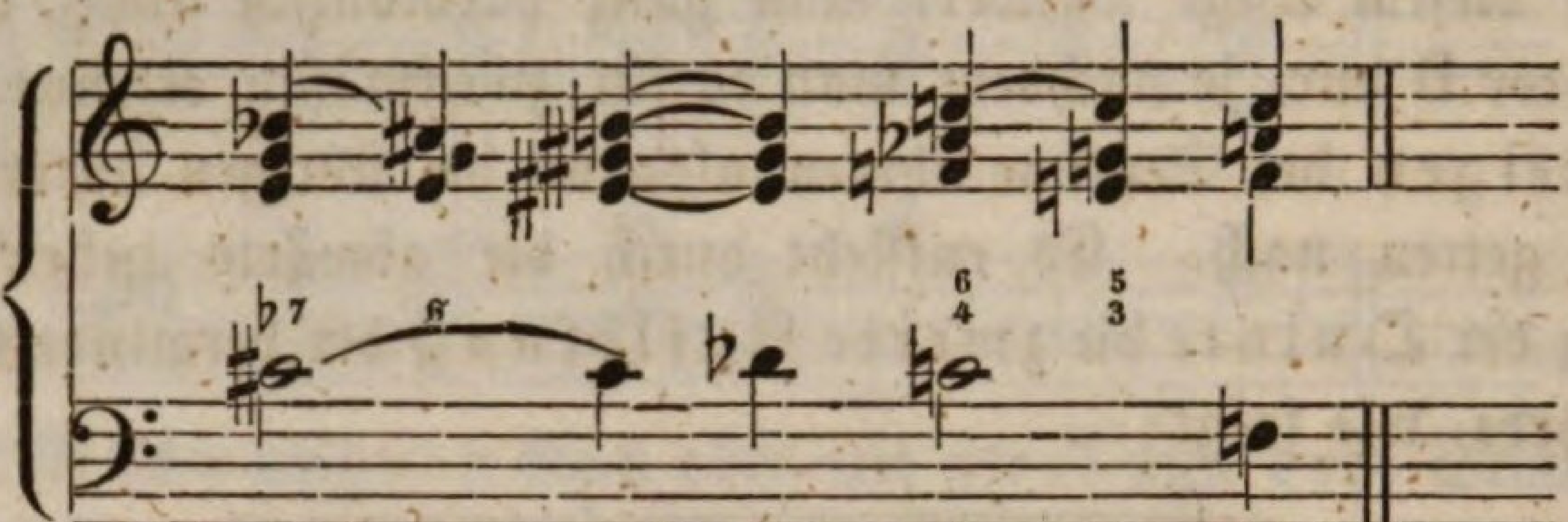
3.


Die Terz steigt herab nach es, da die Enharmonie im Basse, cis = des steht, welches natürlich nach c herabführt; aber nicht nach C dur, da man aus dieser Tonart wandern wollte, sondern in den Sextenakkord

c es as, welcher durch den vorausgehenden Secundenakkord nothwendig wird. Nur ist es nicht möglich, hier mit dem Sextenakkord zu schließen, da er nicht beruhigt.

4. 

Auch hier ist Enharmonie im Basse angewendet, um die Vorgänger getreu nachzuahmen. Durch diese Operation kommt man aus C dur nach F dur oder F moll. Wenn nun 3, 5, 7 zugleich und aufwärts fortschreiten sollen, so geschieht es mit Hilfe der Seitenbewegung, wo eine Stimme allein ruhig liegen bleibt, wie folgt:

5. 

Die chromatische Fortschreitung, nach der Enharmonie, der über dem Basse stehenden Intervalle wird endlich für das Ohr durch den $\frac{6}{4}$ beruhigend und angenehm.

Sollen alle vier Intervalle auf- oder abwärts wandern, so ist es mit Zergliederung des Akkordes am schicklichsten. Man kommt dann durch diese chromatische Wanderung aus einem verminderten Septimenakkord in den andern, wodurch ein Labyrinth der Töne gebildet wird, das auf eine der vorhergehenden Arten aufgelöst und geendiget werden kann.

Wenn diese Darstellung noch nützlicher gemacht werden soll, so ist es nothwendig die aufgestellten Fortschreitungsarten auch mit den beiden andern verminderten Septimenakkorden vorzunehmen, d. h. zu schreiben und zu spielen! —

Um aber die übrigen Wege zum Tonwandern zu betreten, dürften vorher einige allgemein gültige Fragen aufgestellt und beantwortet werden müssen, da deren Nothwendigkeit bei der darauf folgenden Anwendung bald einleuchten wird.

Es wird zum Gelingen einer Tonwanderung beitragen, wenn man sich vorher fragt:

1) In welcher Tonart man sich so eben befindet, um zu erkennen,

welche Vorzeichnungen derselben, bei dem Auswandern, beibehalten, vertauscht oder gänzlich entfernt werden müssen, was bald mit einer oder mehrern Stimmen zugleich, nach und nach oder plötzlich, ohne das Ohr darauf vorzubereiten, geschehen kann.

2) Welche wesentliche Vorzeichnung in derjenigen Dur- oder Molltonart gilt, in welche man wandern will, um auf dieselbe vorzubereiten, oder durch kühnes Ergreifen derselben zu überraschen und die Aufmerksamkeit des Zuhörers neu zu beleben.

3) Wie die beiden Dominanten der Tonart heißen, in welche man zu gehen, oder auch zu springen, für zweckmäßig hält; damit der Leiteton seine angestammte Begleitung erhalten kann.

4) Wie weit die neue Tonart von derjenigen entfernt ist, aus welcher man heraus gehen will, um zu erkennen: ob das Gesetz der Umkehrung anwendbar ist, da es bequemer, kürzer und oft auch melodischer sein kann, anstatt z. B. sechs Töne höher, drei Töne tiefer zu wandern; denn $6 + 3 = 9$.

5) Wie der Leiteton, der Führer zur folgenden Tonart heißt und welchen Character er hat, um störende Sprünge zu vermeiden, wenn dessen Verpflanzung in andere Stimmen zweckdienlich wäre. Man untersucht dann, welcher Stimme er am nächsten liegt.

6) Ob Enharmonie, Trugschluß, Ellipse anwendbar erscheinen, was z. B. gute Dienste leistet, wenn die Tonarten im Liniensystem nahe liegen und doch nicht, oder sehr entfernt mit einander verwandt sind, wie z. B. von Fis dur nach As dur, von Es nach Cis dur u. s. w.

7) Welche Stimmen, ob Außen- Mittel- oder Parallelstimmen, die Wanderung zuerst antreten können; denn der erste Schritt ist auch hier für die ganze Modulation entscheidend.

Die Anwendung dieser unentbehrlichen Fragen soll nun zuerst bei der harmonischen Tonwanderung von G dur nach Es dur gezeigt werden; denn die Erfahrung lehrt, daß Anfänger im Moduliren schon bei den wiederholten Versuchen immer noch in Verlegenheit kommen, wenn sie entscheiden sollen, welche Stimmen zuerst fortschreiten müssen, um nicht auf Abwege vom Ziele u kommen.

Wir stellen also den Dreiklang von G dur, G h d g, in seiner ersten und engen Lage auf, um die Uebersicht der darin enthaltenen Intervalle zu erleichtern.

Die erste Frage trifft nun die wesentliche Vorzeichnung von G dur, welche bekanntlich fis heißt; aber in Es dur, wohin die Wanderung gehen soll, gilt b, es, as wesentlich. Die Dominanten sind as und b. Folglich muß fis entfernt werden, sobald die Fortschreitung anhebt.

Die Entfernung beider gewählten Tonarten beträgt nur drei Stufen. Folglich ist das Gesetz der Umkehrung hier nicht anwendbar. Die folgende Frage erkundigt sich nach dem Leiteton, welcher nach es führt. Er heißt: d. Da aber d im Dreiklange von G dur schon vorhanden ist, so muß darauf gesehen werden: ob er seinen Ort behalten, und von da aus weiter fortschreiten kann, da er gleich nach es führen wird. Da man aber die Terzenpaare im Akkorde nicht gern trennt, weil es nicht harmonisch klingen würde, so muß h gleich mit nach c wandern. Dadurch bildet sich der $\genfrac{}{}{0pt}{}{6\flat}{4}$ von G. Durch dieses Fortschreiten der Mittelstimmen erhalten wir also: G c es g und befinden uns bereits in der Paralleltonart von Es dur. Aber wie nun weiter?

Was durch die Fortschreitung der Mittelstimmen gewonnen wurde, muß bleiben, festgehalten werden, darf nicht wieder entfernt werden. Die Reihe des Fortschreitens ist nun an den Außenstimmen, an der Ober- und Unterstimme. Beide haben gleiche Namen; aber die Oberstimme soll den Vorrang haben, da sie schärfer ist. Sie soll zuerst wandern. Aber wohin? — Nach as; denn g, als natürlicher Ton führt, wie schon gesagt wurde, einen halben Ton höher mit Erniedrigungszeichen beschenkt.

Sobald die Oberstimme einen halben Ton steigt, fällt die Unterstimme gern um einen ganzen Ton, worauf ebenfalls schon aufmerksam gemacht worden ist. Diese Gegenbewegung läßt nun F c es as erklingen. Wie nun weiter? — Denn wir sind noch nicht am Ziele der Wanderung.

Die Reihe des Fortschreitens ist wieder an den Mittelstimmen, da hier eine Abwechselung natürlich erscheint, weil jetzt dieselben gegen die andern Stimmen dissoniren. Wohin führen aber diese Mittelstimmen? — Abwärts! Denn es leitet nach d und c nach h zurück. Aber h ist in Es dur verboten; es muß der wesentlichen Vorzeichnung gefolgt werden. Daher entsteht der Akkord: F b d as. Die Außenstimmen schreiten fort; wohin? — Das oben liegende as führt auf g und der Baßton F nach E. Dieses ist abermals verboten! — Folglich erklingt nun: Es b d g. Die Mittelstimme d dissonirt, wie mi contra fa, also muß es aufgelöst werden, um das Ohr zu befriedigen, und nach es wandern.

Durch diese Operation erhalten wir demnach: Es b es g. Folglich die zweite Lage des Dreiklanges von Es dur. Da jedoch die erste Lage des Dreiklanges noch mehr beruhigende Wirkung äußert, so wird noch bis dahin fortgeschritten werden, um einen vollkommnen Schluß zu bilden. Dazu gehören schulgerecht die beiden Dominanten von Es mit

ihren angestammten Akkorden, wie schon früher gezeigt worden ist. Oder es kann auch eine andere Schlußart, z. B. mit einem Vorhalt, hier mit dem Nonenakkorde, gebraucht werden. Denn hier findet sich günstige Gelegenheit, mit allen gebräuchlichen Schlußarten bekannt zu werden und sie gleich anwenden zu lernen.

Die vollzogene Tonwanderung mit ihren Schlüssen soll noch durch Noten anschaulich gemacht werden, wie folgt:



Mit dem Nonenakkorde kommt man schneller in die erste Lage des Dreiklanges, wie folgt:



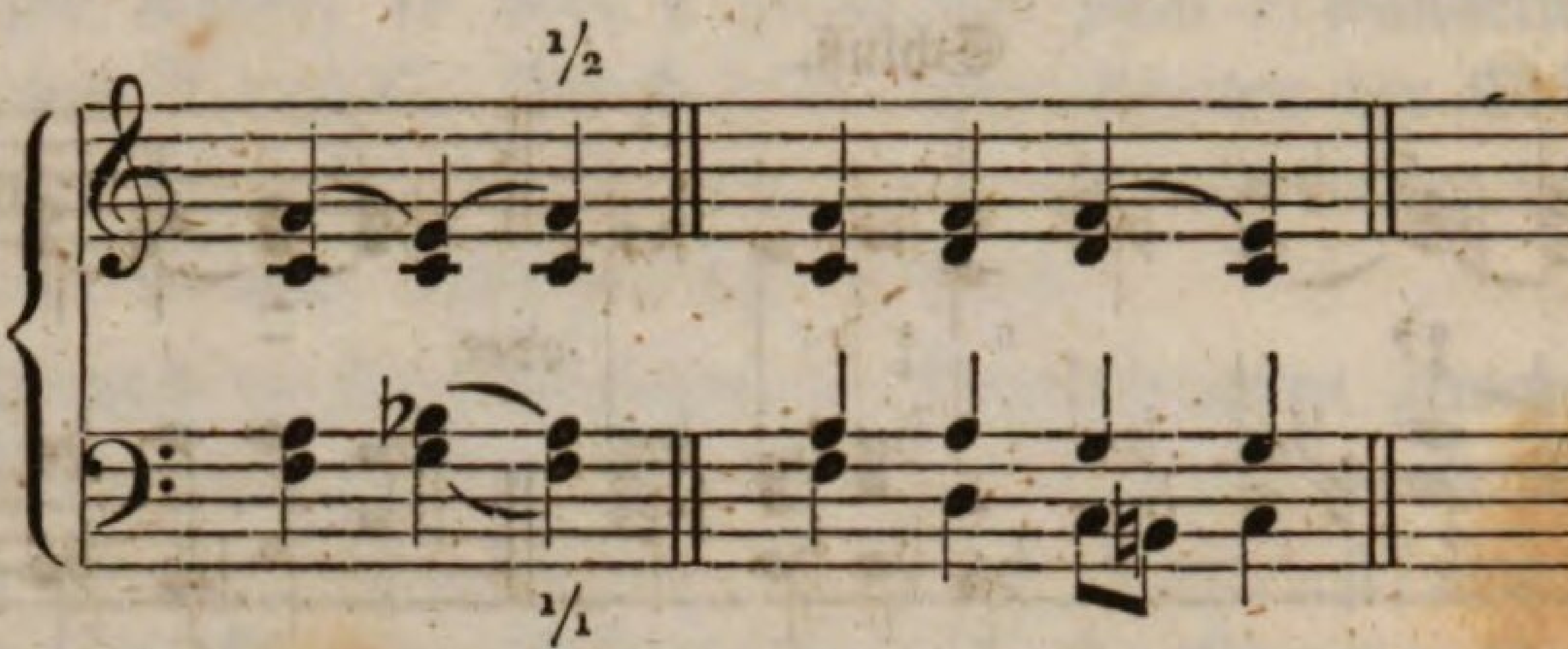
Das Zeichen * macht darauf aufmerksam, daß dem Schluße mit 9 noch der abgekürzte Schluß mit $\frac{6}{4}$ angehängt wurde, um vollständiger zu beruhigen.

Betrachten wir die obige Modulation näher, so fällt in die Augen, daß der Weg im Basse, von G nach Es dur, sehr bequem ist und G F Es heißt. Dieser Pfad kann aber auch kürzer so benutzt werden, daß gleich auf F der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ergriffen wird. Oder die Unterstimme wandert allein nach F und erzeugt dadurch den Secundenakkord; wie folgt:



Es wird schon hier klar, daß dem Erfindungsgeiste eine Auswahl und Benutzung der Wege und Akkorde vorliegt.

Nun soll noch eine Wanderung von F dur nach As dur angetreten werden. Da ist leicht wahrzunehmen, daß keine Vorzeichnung entfernt zu werden braucht; denn das b in F dur gilt auch in As dur. Vielmehr müssen die Erniedrigungszeichen, es, as, des, ergriffen werden. Aber wie soll das geschehen? — Welche Stimmen können hier *zuerst* fortschreiten? — Sollten die *Außenstimmen* den Anfang machen, so käme man entweder nicht aus F dur heraus, oder nach C dur:



Um diese Wege zu meiden, versuchen wir die Fortschreitung der *Mittelstimmen*. Diese zeigen sich als Leitetöne nach b und des. Folglich wird abermals ein $^6_4$: F b des f entstehen und dadurch zugleich eine wesentliche Vorzeichnung von As dur gewonnen. Nun halten wir diesen Gewinn fest und laßen die *Außenstimmen* wandern, auf- und abwärts, in Gegenbewegung. Die Oberstimme geht von f nach g, wodurch der Leiteton gewonnen wird, der nach as führt. Daher ergreift die Unterstimme die, dem Leiteton angestammte Unterterz es, da e verboten ist. Folglich erklingt nun: Es b des g. Nun führt g nach as und so kommen wir an das erwünschte Ziel, wie folgt:



Dieser abgekürzte Schluß kann noch dadurch verlängert werden, daß noch ein *Vorhalt* mit der *Quarte* des gemacht wird, wie folgt:



Genaue Kenntniß der Tonarten, schnell urtheilender Ueberblick dessen, was *auf* und *aus* einander folgt, ist zum Moduliren unentbehrlich. Dafür übt es aber auch das melodische und harmonische *Denken*, schärft den Erfindungsgeist und gewährt geistiges Vergnügen.

Wir wollen nun von einer Stufe der Tonleiter zur andern moduliren; also zuerst von C dur nach D dur oder D moll; aber dann *zurück* nach C dur.



Der Leiteton cis—d kann eben so melodisch im Baße mit $^6_5$ liegen; *zumal* in andrer Lage des ersten Akkordes:



In *weiter* Harmonie klingen Modulationen *männlicher* und voller:

à 4 voix.



Die kleine Achtelfigur giebt dieser unmittelbaren Tonwanderung mehr Leben und Milde. Soll dieselbe *mittelbar*, länger ausgesponnen werden, so wandert man erst in die Paralleltonart, wo dann auch die *Parallelstimmen* zuerst fortschreiten, und läßt die Vorzeichnungen von D dur nach und nach eintreten, wie folgt:



Wo die Parallelstriche stehen, ist auch Paralleltonart vorhanden, wie bei a. In b) ist aber mit Hilfe des Secundenakkordes die abwärts schreitende Wanderung bequemer. Man kann jedoch mit dessen Hilfe auch aufwärts nach D dur kommen, ohne die Gesetze der Melodie zu vernachlässigen z. B.

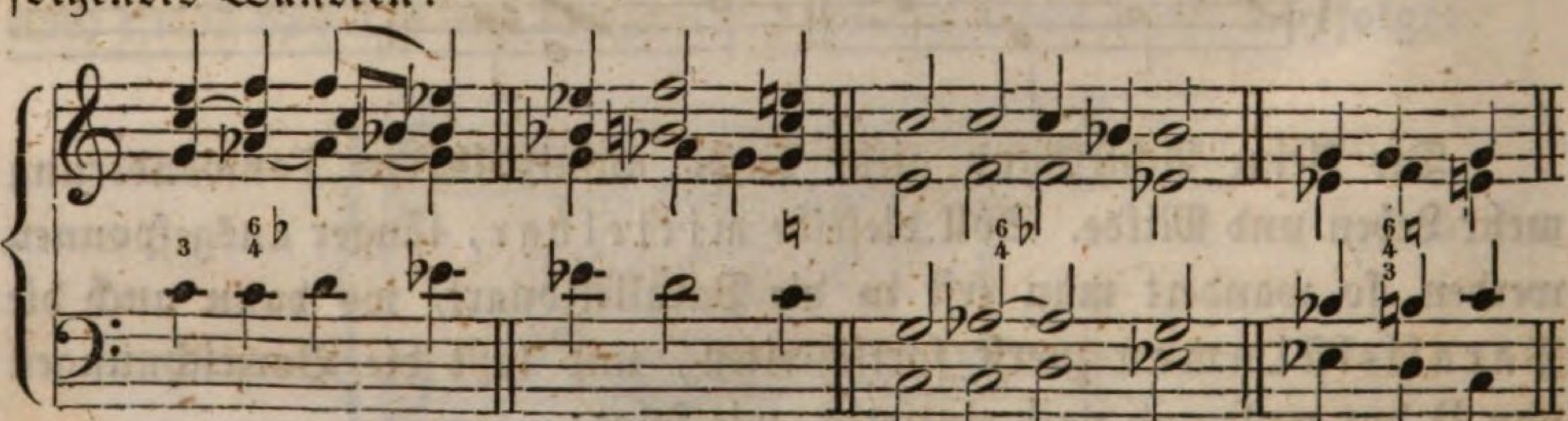


Um sich überall bewegen zu lernen, wird es zweckdienlich sein, diese Wanderungen in andern Tonarten nachzuahmen z. B. von F nach G, von G nach A, von D nach E, von A nach H und zurück.

2) Eine kleine Terz höher und auf die erste Tonart zurück zu wandern, kann auf folgende Art geschehen, z. B. von C nach Es dur und zurück.



Hier wandern zuerst die Mittelstimmen, ohne das Terzenpaar zu trennen und durch $\frac{6}{4}\flat$ wird zugleich die künftige Tonart angemeldet. In andrer Lage des ersten Akkordes und dann in weiter Harmonie erscheint folgendes Wandern:



Mittelbar wird der Weg länger und reicher an Harmonie werden, z. B.

Voller Schluß und noch abgekürzter mit Vorhalt.



Zurück können mittelbar verschiedene Wege eingeschlagen werden, z. B.



* oder:



Das Zeichen * über e soll darauf aufmerksam machen, daß hier nach dem 2 der 7 folgt; also eine **Ellipse** angewendet wurde, wodurch der 6, welcher schulgerecht folgen sollte, übersprungen ist und dafür gleich wieder ein kleiner Septimenakkord gebraucht wird.

Zur Nachahmung dieser Wanderungen kann von D dur nach F dur, von G nach B dur, von F nach As und von da immer auch zurück modulirt werden.

3) Eine **große** Terz höher und zurück. Da $3 + 6 = 9$ ist, so kann dasselbe Verfahren doppelt gelten, also auch bei sechs Stufen tiefer gebraucht werden, z. B. von C dur nach E dur. Und zur Uebung kann nachher von F nach A dur, von D nach Fis dur, von Es nach G dur die Tonwanderung angetreten werden, z. B.

Von C nach E dur.



In weiter Harmonie.



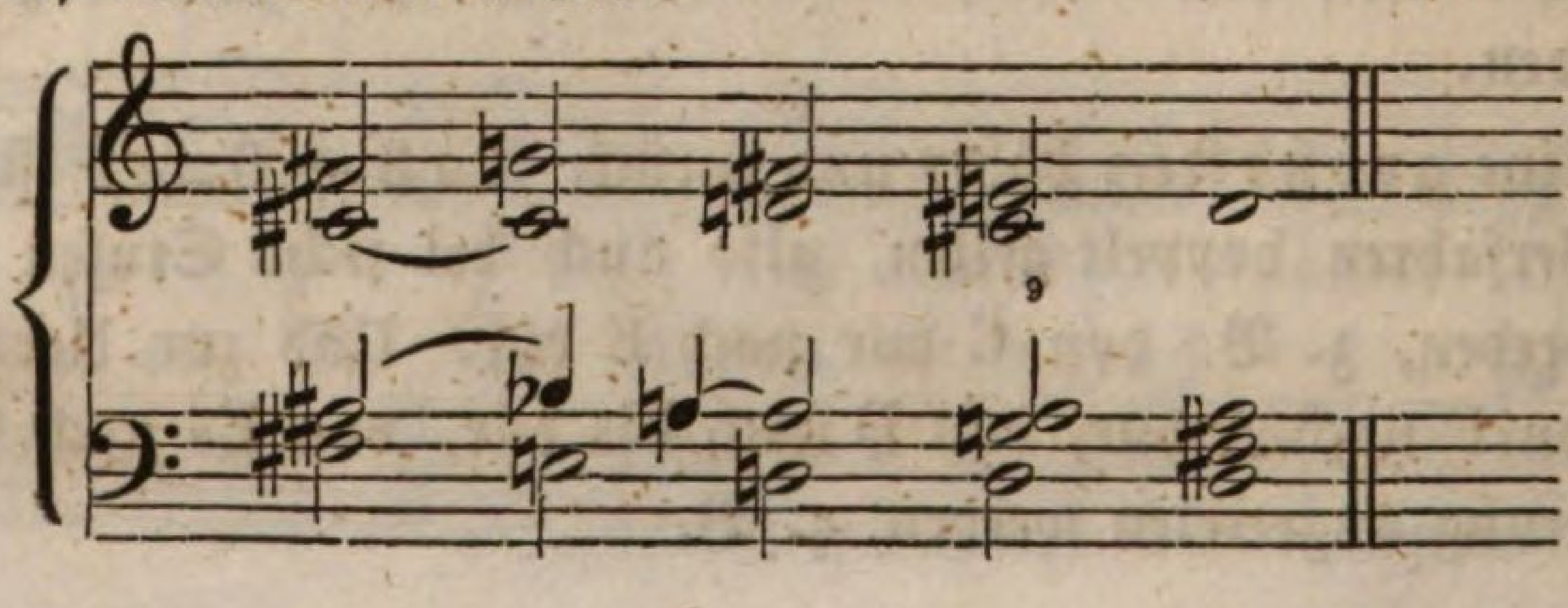
Mittelbar.



Zurück nach C dur.



Ein anderes Beispiel zur Wanderung in die Unterterz, von Fis dur nach D dur, unmittelbarer Art:



Die enharmonische Verwechselung des aïs in b führt gleich aus der Tonart mit sechs Kreuzen nach D dur, wo mit dem Nonenakkorde der Schluß gebildet wird.

4) Eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer, da 4+5=9, kann ebenfalls auf verschiedenen Wegen gewandert werden, z. B. von C nach F dur.



Weite Harmonie.

à 4 voix.

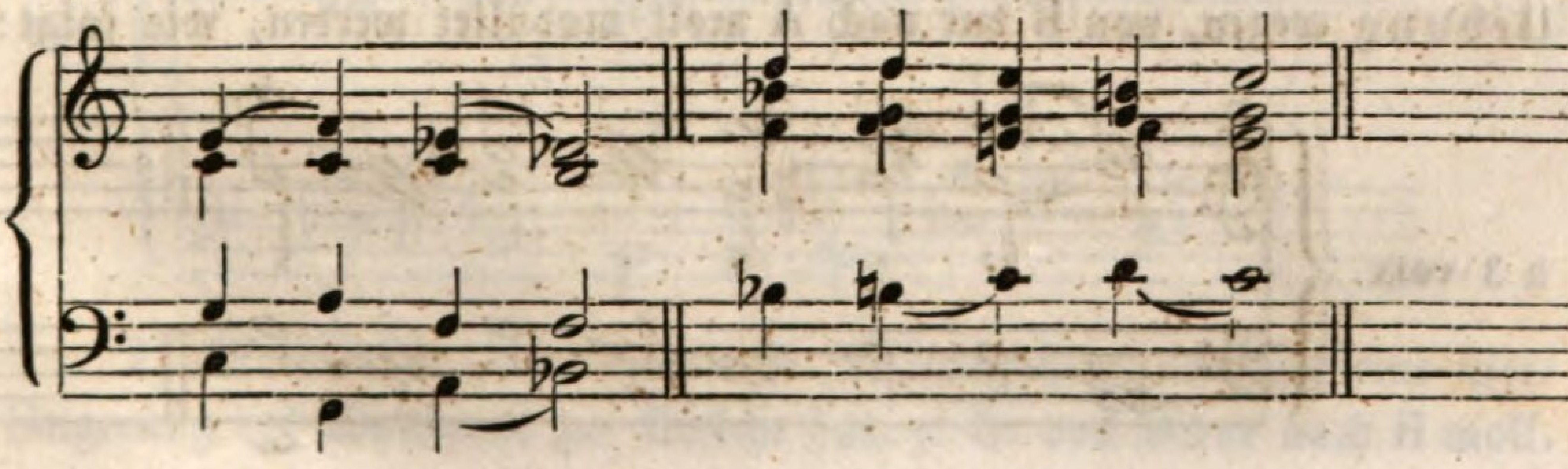


Mittelbar in die Quinte abwärts, von A moll nach D dur.



Diese Modulation wird sich von E moll nach A dur, von G moll nach C dur, von H moll nach E dur nachbilden lassen.

5) Einen ganzen Ton tiefer und zurück, wandert man unmittelbar auf folgende Art, z. B. von C nach B dur.



6) Einen halben Ton tiefer und zurück z. B. von C nach H dur.



oder:



Da alle diese Tonwanderungen vollzogen wurden, ohne von einer vorgeschriebenen Melodie abhängig zu sein, nur vermittelst der Verbindung der Akkorde; so nennt man dieselben harmonische Modulationen. Dabei folgen aber die Stimmen stets den Gesetzen der Melodie, um plumpe Tonfolgen wie z. B.



und unnatürliche Sprünge zu vermeiden; obgleich auch aus hinreichenden Gründen und am rechten Orte hartes, scharfes Eintreten der Akkorde zweckmäßig sein kann, worüber der Componist entscheiden muß. Nur wird er auch da die Musik nicht aus der Tonkunst verdrängen, damit überall veredelter Geschmack, feines Kunstgefühl und dem Ganzen entsprechende Zweckmäßigkeit hindurchstrahle.

Es könnte vielleicht erwünscht sein, auch einige dreistimmige Tonwanderungen kennen und nachbilden zu lernen; darum soll, der Uebung wegen, von B dur nach A moll modulirt werden, wie folgt:

à 3 voix.



Von F dur nach E dur.

à 3 voix.



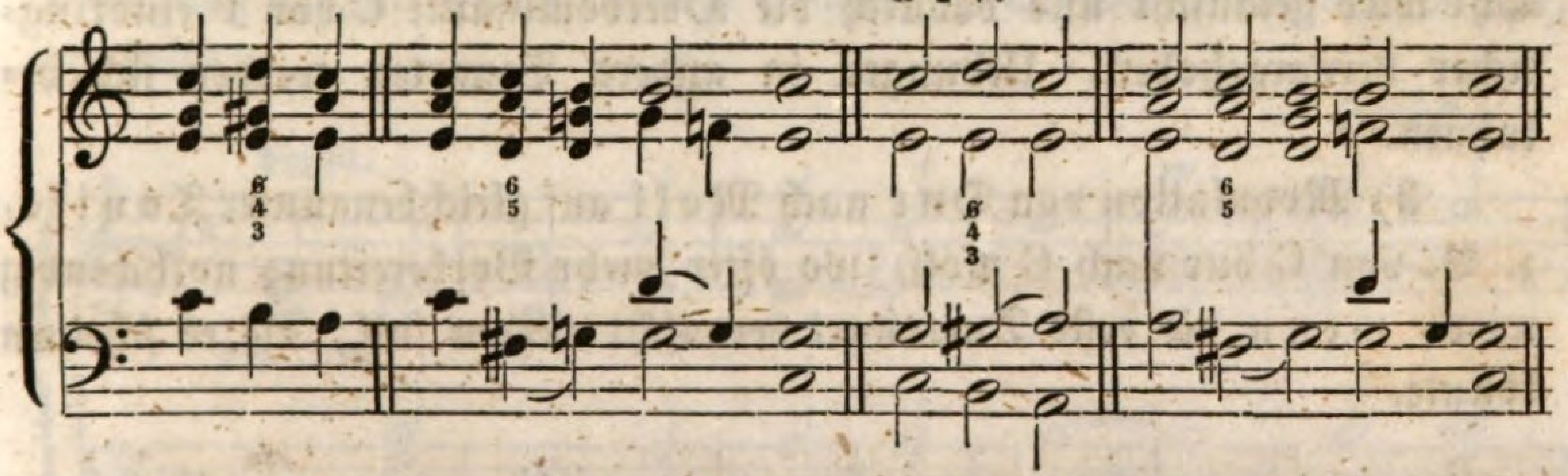
Von C dur nach Cis dur und zurück.



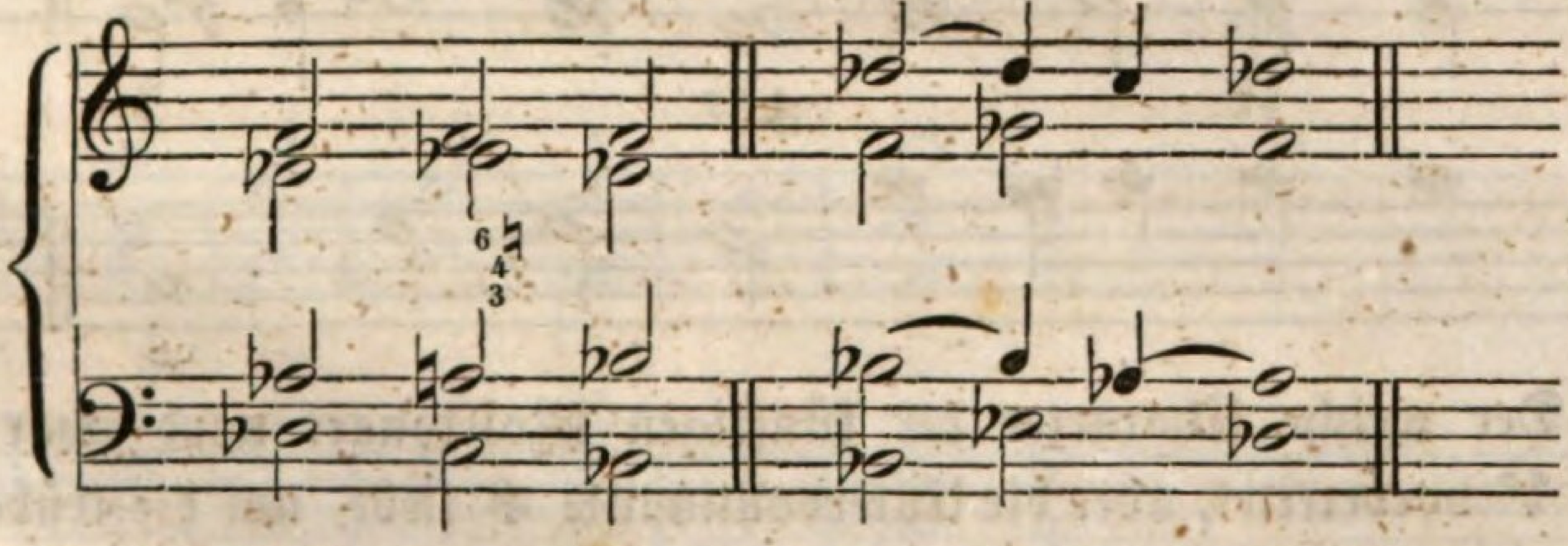
Ferner sind noch folgende Tonwanderungen zu üben.

1) Modulation in die Paralleltonart, wo ein dazwischen gelegter Akkord hinreichend ist, wenn dieselben nicht ganz unmittelbar auf einander folgen sollen, was in den vorhergehenden Tonwanderungen schon der Fall war, z. B. von C dur nach A moll und zurück.

à 4 v.



Von Des dur nach B moll und zurück.



2) Modulation mit Inganno d. h. Trugschluß, welcher eine Verlängerung des Wanderns zur Absicht hat, z. B. von D dur nach H moll.

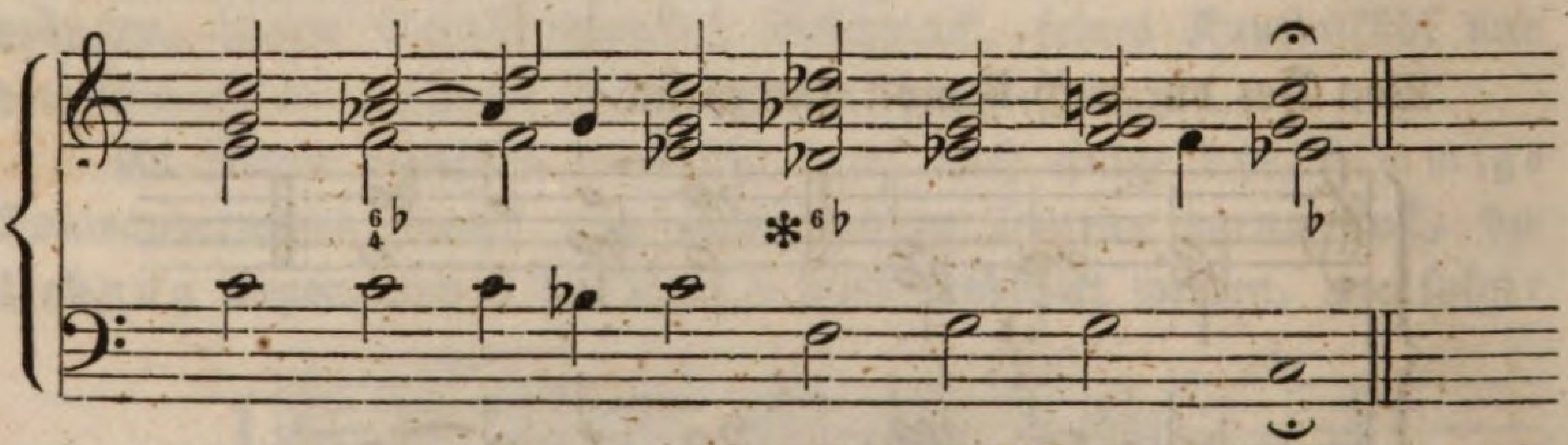


Das Zeichen * soll auf den Trugschluß, aufwärts gehend, hindeuten. Das Inganno kann auch abwärts gebildet werden. Das geschieht am bequemsten und sichersten von der Paralleltonart der zum Grunde liegenden Haupttonart aus, um auf deren Oberdominante zu gelangen, und damit auf die Tonika, von welcher man sich öfters längere Zeit entfernte, gehörig vorzubereiten. Wäre z. B. die Haupttonart F dur, so würde das Inganno durch D moll schicklich vorbereitet, wie folgt:



Das des im Baße mit 6♮ läßt eigentlich Ges erwarten; aber das Ohr wird getäuscht und dadurch die Oberdominante C von F eindringlicher hervorgehoben. Uebungen in andern Tonarten werden sich belohnen.

3) Modulation von Dur nach Moll auf gleichbenannter Tonika, z. B. von C dur nach C moll, wo öfter mehr Vorbereitung nothwendig wird, wenn die erste Durtonart verwischt werden soll, als es scheinen könnte.



Der weiche Character der künftigen Molltonart wird zwar schon durch $^{6}_{4}$♭ vorbereitet, aber die Unterdominante * liebt, um die trübe Seelenstimmung zu erzeugen, die 6♭. Diese Wanderung kann weitläuftiger gebildet werden, z. B.



4) Von Moll nach Dur mit gleicher Tonika sind ebenfalls verschiedene Wege möglich, worüber nach Bedürfniß und Zweck entschieden und gewählt wird, z. B. von C moll nach C dur, wie folgt:



Hier erscheint der, nach altgriechischer Musik benannte plagalische Schluß, welcher gebraucht wird, wenn die Haupttonart Moll ist und wie hier auf gleicher Tonika in Dur schließen soll, um den Zuhörer wieder in freundlicher Gemüthsstimmung zu entlassen.

5) Tonwanderung in lauter Dreiklängen, die mit langsamer Bewegung großartig und feierlich klingen, z. B. von C dur nach E dur, wie folgt:



6) Die Tonwanderung kann vollzogen werden, bei ruhig liegen=

der Oberstimme, wenn dieser Melodieton in allen Akkorden, die angewendet werden, vorhanden ist, z. B. von G dur nach H dur.



7) Terzenverwandtschaften können ohne Zwischenakkorde überall eintreten. Man läßt aber gern die Terz einige Zeit allein hören, um die Aufmerksamkeit zu reizen, z. B.

Langsam.





§. 12.

Sind diese Tonwanderungen, auch in andern Tonarten, fleißig eingeübt, so werden nur noch einige Winke nöthig sein, um auch mit Figur moduliren zu lernen; denn man braucht nur die Lage, die Entfernung der Intervalle, wie 3, 6, 10, scharf in's Auge zu faßen, um die einmal angenommene Figur in allen Stimmen, abwechselnd, vorzüglich in Mittel- Außen- und Parallelstimmen, gewöhnlich zweistimmig durchzuführen. Die weite Harmonie verschafft der Figur allerdings mehr Spielraum, mehr freie Bewegung. Dennoch ist es auch rathsam, Figuren von größern Umfange, als drei, vier Stufen, zu meiden. Jetzt werden diese Notenfiguren gegeben, da später dieselben die Aufmerksamkeit noch besonders in Anspruch nehmen sollen. Die chromatischen und diatonischen Figuren sind für diesen Zweck gleich bequem z. B.



Von C nach F dur mit gegebener Figur, aus drei Tönen gebildet.

Langsam.

à 4 voix.

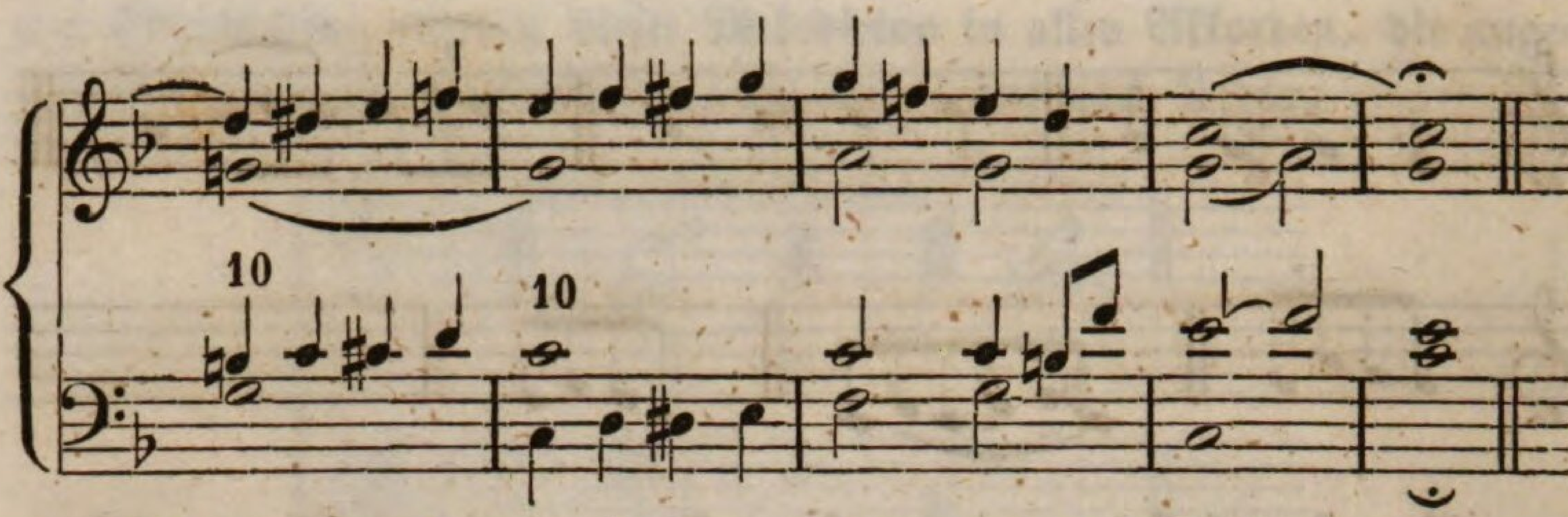




Zuerst haben die Mittelstimmen die Figur in Sexten, da deren Lage dazu geschickt ist. Dann liegt sie in den Parallelstimmen, Baß und Alt am schicklichsten zur Nachahmung, welche so treu als möglich gebildet wird. Da die Parallelstimmen, Tenor und Diskant, wieder 10 Stufen, also sehr bequem liegen, so ahmen diese die Figur nach. Zuletzt erscheint die Figur daselbst in Gegenbewegung, um in beruhigender Lage schließen zu können. Von F dur nach C dur, mit chromatischer Figur, zurück:

Langsam.





Von F dur nach Des dur mit Figur zu moduliren.

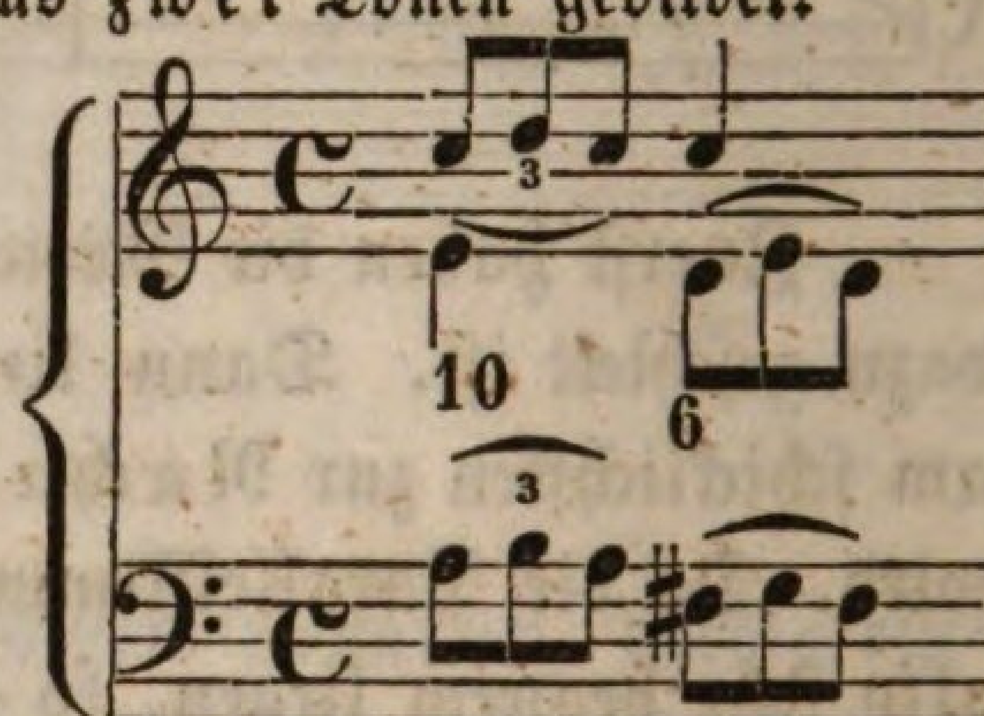


Man kann sich vorher die harmonische Modulation, ohne die Figur vorschreiben, um sich das Erkennen der gegenseitigen Lagen der Intervalle zu erleichtern, indem man die Entfernung der Stimmen von einander untersucht, z. B. von A moll nach C dur à 3 voix.

Ausführung mit Triolenfigur aus zwei Tönen gebildet.

à 3 voix.







Noch ein Beispiel von E moll nach Es moll mit Sechsachtel-Figur, wo die enharmonische Verwechselung die Wanderung bequem machen wird.

Unmittelbar.



Die angenommene Figur kann auch in zwei Parallelstimmen, immer in Octaven, unisono, wandern, z. B. von A dur nach D moll.



Die Figur kann so unisono fortgehen, wenn der Satz immer vierstimmig bleibt, z. B. von G dur nach G moll.

Andante.



Auf diese Art kommt mehr Leben, Abwechselung und Character in die Tonwanderungen. Dieselben sind gleichsam die Vorhalle zum Tempel der Composition und als **Vorbereitung** auf dieselbe der Uebung bestens empfohlen.

Der folgende §. wird über diese Thätigkeit noch mehr Licht verbreiten.

Siebenter Abschnitt.

Harmonische Begleitung.

---

§. 13.

Das Wohlgefallen, welches die Seele an der Musik findet, wird nicht allein durch schöne Melodien, sondern vorzüglich auch durch die harmonische Begleitung derselben erzeugt. Denn selbst die schönsten geistlichen und weltlichen Melodien verlieren, durch plumpe, harte, schroffe Begleitung, ihren angestammten Character und angenehmen Einfluß auf die Stimmung des innern Menschen so wie ihren Reiz und Würze.

Es ist daher nicht gleichgültig, wie eine gesetzlich geordnete Tonreihe oder Melodie begleitet wird, da das Wesen und die Wirkung der Musik davon abhängt. Wird die Begleitung überladen, der Melodie und deren Farbe nicht zweckmäßig hinzugefügt, nicht richtig vertheilt u. s. w. so wird auch die reizendste Melodie kein Wohlgefallen erzeugen, keinen Beifall finden und noch weniger im Gedächtniße bleibendes Asyl erhalten.

Da jetzt aber weder die Form, noch der Bau und die Einrichtung der Melodie den Unterrichtsgegenstand bilden sollen, so wird sie vorgeschrieben und zwar so, daß sie um desto mehr Gelegenheit darbietet, die verschiedenartige Begleitung kennen zu lernen und ihr ungetheilte Aufmerksamkeit schenken zu können.

Kommt dann Melodie und Harmonie gleichzeitig zum Gehör, so nennt man diese innig verbundene Reihe der Töne sehr oft:

Contrapunkt.

Diese Benennung der harmonischen Begleitung ist in demjenigen Zeitalter der Musik entstanden, wo die Töne durch **Punkte**, mit Notenköpfen, dem Auge dargestellt wurden.

Indem man eine durch solche Punkte dargestellte Tonreihe mit einer oder mehrern Tonreihen derselben Gestalt begleitete, diese Notenköpfe wie Gegenfüßler unter einander stellte — **punctum contra punctum** — so wurde diese Thätigkeit des Componisten darnach contrapunctiren genannt.

Der Gesang in der Oberstimme, — die obenstehende Melodie — welche contrapunktirt werden sollte, durfte in keinem Punkte geändert werden, selbst dann nicht, wenn sie in eine andere Stimme verlegt wurde.

Diese Unveränderlichkeit dieses Gesanges bezeichnete man mit den lateinischen Worten: **cantus firmus** d. h. fester Gesang. In Uebungsaufgaben, oder auch in Tonstücken, schreibt man blos: **C. f.** die Anfangsbuchstaben jener beiden Wörter zu derjenigen Stimme, welche die unabänderlich festgestellte Melodie singen soll.

Zu einem solchen feststehenden Gesange kann eine zwei- drei- vier- und mehrstimmige Begleitung gesetzt werden. Nach der Anzahl dieser begleitenden Stimmen, wird dann der Satz auch zwei- drei- vierstimmig, oder dann schon vollstimmig genannt, da man nicht gern über den vierstimmigen Satz hinausgeht; weil dieser

1) schon alle in den verschiedenen Akkorden enthaltenen, wesentlichen Intervalle in sich faßt, also vollständig ist.

2) Weil bei mehr als vier Stimmen nur eine wiederholte Verdoppelung der Intervalle eintritt.

3) Weil in den meisten Tonstücken, namentlich für Menschenstimmen, selten mehr als vier Stimmen gesetzt werden und

4) weil derjenige, welcher rein vierstimmig zu setzen versteht, sehr leicht mehrstimmig zu schreiben lernen kann.

Der feste Gesang hat seine harmonische Begleitung, je nachdem derselbe in der Ober- Mittel- oder Grundstimme liegt, bald über, bald unter sich. Liegt aber der C. f. in der Grundstimme so darf er von keiner andern Stimme unterstiegen werden, da alsdann die Grundstimme aufhörte Grundstimme zu sein. Mittelstimmen dürfen einander sogar übersteigen, wenn das die Gesetze der Melodie gebieten, wenn die melodische Stufenfolge dazu nöthiget.

Woher kommt aber die harmonische Begleitung? — Das System des Mitklingens liefert die natürliche, einfache Begleitung der Melodietöne. Man stellt daher den vierstimmigen Dreiklang der Tonika, so wie die Akkorde beider Haupttöne derselben so auf, daß der Grundton, die Unter- und Oberdominante mit großen Buchstaben, die Terz, Quinte, Sexte, Septime und Octave aber mit kleinen Buchstaben dargestellt werden, z. B.

6	7			6	7	
c	d	f		d	e	g
g	c	d		a	d	e
e	a	h		fis	h	cis
C	F	G	oder	D	G	A.

Die kleinen Buchstaben dienen zuerst nur dazu, die Melodietöne darzustellen und die großen Buchstaben werden gebraucht, um den natürlichen Baßton zu erfahren. Alsdann muß die Gegenbewegung stets berücksichtiget werden, wenn man die gefundene Baßnote schreibt, damit fehlerhafte Fortschreitungen in den Außenstimmen vermieden werden, wo sie doppelt schlecht klingen würden.

Ein Beispiel dieser einfachen Begleitungsart, soll den Gebrauch dieser Methode zeigen, die es angehenden Tonsetzern möglich und leicht macht, ihre erfundenen Melodien, ohne Hilfe eines Instrumentes, richtig zu begleiten. Und wenn auch nicht zu verkennen ist, daß alsdann anfänglich eine Monotonie gebildet wird, die große Aehnlichkeit mit Bärentänzen und dergleichen ordinären Tonstücken hat, so bleibt diese Begleitung immer auf die Grundpfeiler aller Harmonie gegründet und wird der sichere Weg zum Reichthum an Harmonie. Darum können auch Choräle, auf diese Art begleitet, ihren einfachen Character behalten und weltliche Melodien gewinnen dadurch an Popularität, da Volksgesänge ebenfalls mit natürlicher Begleitung viel leichter aufgefaßt und gemerkt werden können, als wenn gesuchte, künstliche Harmonie gebraucht worden wäre.

Die Melodie soll jetzt sein:



Um zu erfahren, welche Baßtöne gesetzt werden dürfen, fragt man: Wie heißt der erste Melodieton? — Antwort c.

Unter dem kleinen Buchstaben c steht aber die Tonika C; aber das kleine c steht auch im Akkorde der Unterdominante F. Welcher große Buchstabe soll nun Baßton werden? — C oder F? — Die Tonika soll aber den Anfang und das Ende bilden; so muß natürlich C unter die erste und letzte Melodienote als Baßton, der hier zugleich Grundton ist, gesetzt werden.

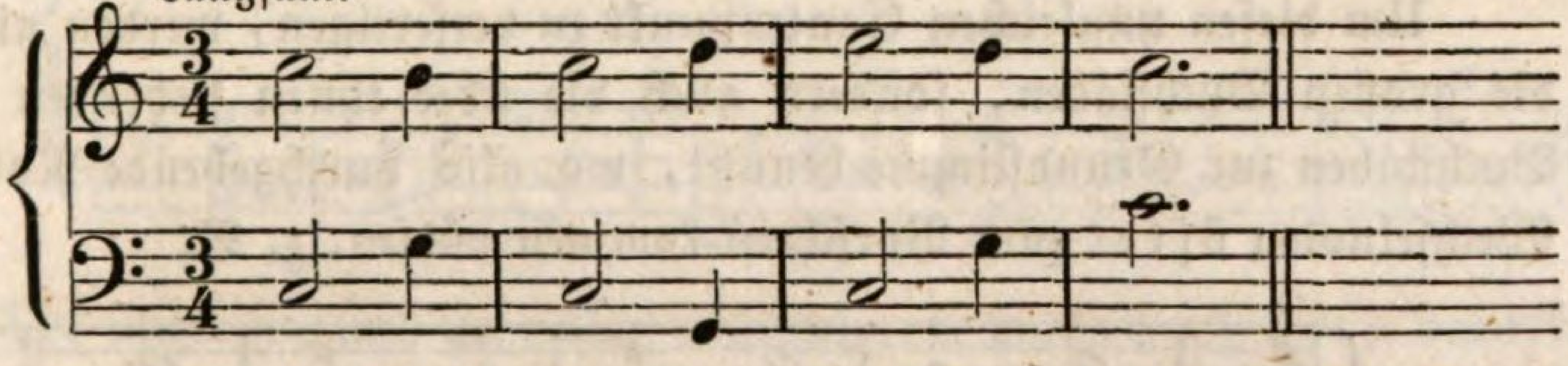
Der zweite Melodieton h steht über G, als der Oberdominante und natürlichen Unterterz von h; folglich wird G der Baßton zu h und nicht die Unterdominante F. G muß aber in Gegenbewegung gesetzt werden. Der dritte Ton der Melodie c bekommt C zum Baßtone; weil die

Lenkerin zur Tonika vorausgeht; wird aber auch in Gegenbewegung gesetzt, da diese vor falschen Fortschreitungen am meisten schützt.

Das Viertel d, welches den zweiten Tact endiget, steht im System so wohl über F, als über G. Was soll man davon zum Baßtone wählen? — Sollte F, die Unterdominante gewählt werden, so müßte nothwendig der folgende Baßton die Oberdominante G werden. Die folgende Note ist aber e, welches nicht im Akkorde der Oberdominante sondern der Tonika liegt. Soll nun die Tonika C zum folgenden e als Baßton erscheinen, so geht G, als Führerin und Lenkerin zur Tonika, ganz schulgerecht und natürlich voraus. So lange keine künstlichen Baßtöne gebraucht werden sollen, müßte d zweimal nach einander in der Melodie erscheinen, um erst F und dann G zu setzen. Eben so ist es also bei dem d am Ende des dritten Tactes; es muß ebenfalls mit G begleitet werden, damit die Tonika C den Schluß bilden kann, welche am meisten beruhiget und das Gehör befriediget.

Sollen die großen Buchstaben nun als Noten dargestellt werden, so ist es nicht hinreichend, dieselben immer in Gegenbewegung zu den Melodietönen zu setzen, sondern sie müssen auch in gleicher Gestalt, also in gleichem Werthe der Zeitdauer, eingekleidet geschrieben werden.

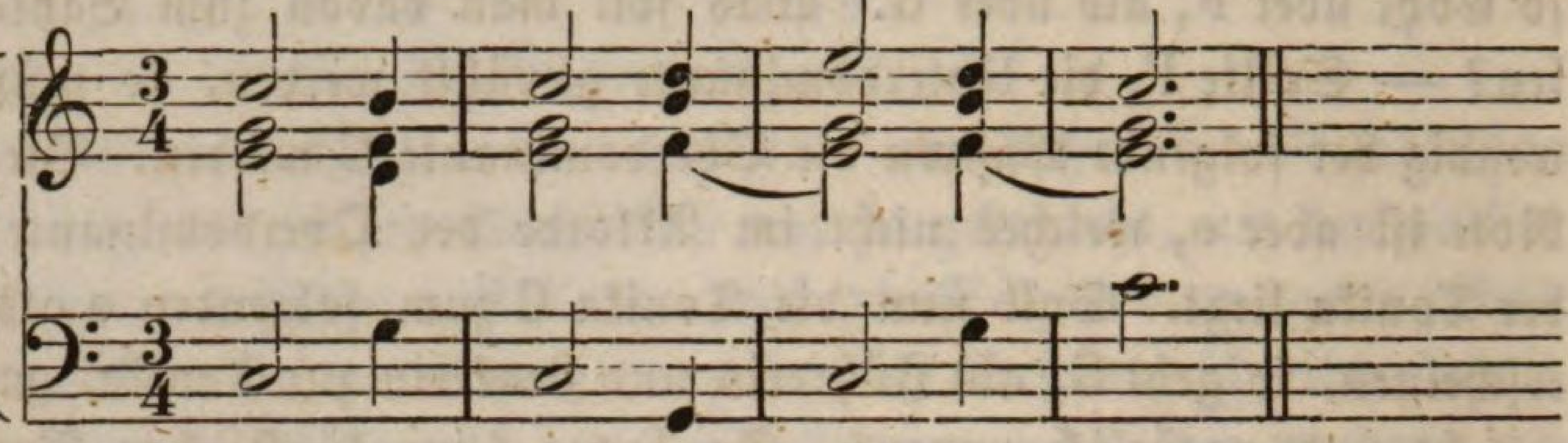
Haben dann Melodie- und Baßnoten gleiche Gestalt, gleichen Werth, so nennt man diese Begleitungsart: **gleichen Contrapunkt.** Folglich erscheint die vorgeschriebene Melodie mit ihrer Begleitung in Noten auf folgende Art:



Soll nun dieser Satz drei- oder vierstimmig werden, so bildet man die Mittelstimmen aus den kleinen Buchstaben, welche zwischen den Melodie- und Baßtönen noch vorhanden sind. Sollten diese übriggebliebenen Buchstaben auch über den schon zur Melodie benutzten liegen, so werden sie dessen ungeachtet immer zur Bildung der Mittelstimmen wieder gebraucht, da sie wesentliche Bestandtheile der Akkorde sind. Nur müssen die Mittelstimmen stets melodisch fortschreiten; denn jede Stimme ist den Gesetzen der Melodie unterworfen, so daß sie als Vorgänger mit dem Nachfolger zusammenhängen, wie Grund und Folge. Sprünge werden demnach jetzt für unerlaubt erklärt und so viel möglich jedes Intervall als Führer zum folgenden Tone betrachtet. Dann setzt

man diese Mittelstimmen in gleicher Gestalt mit den Außenstimmen, mit den Melodie= und Baßnoten, um gleichen Contrapunkt zu behalten, z. B.

à 4 v.

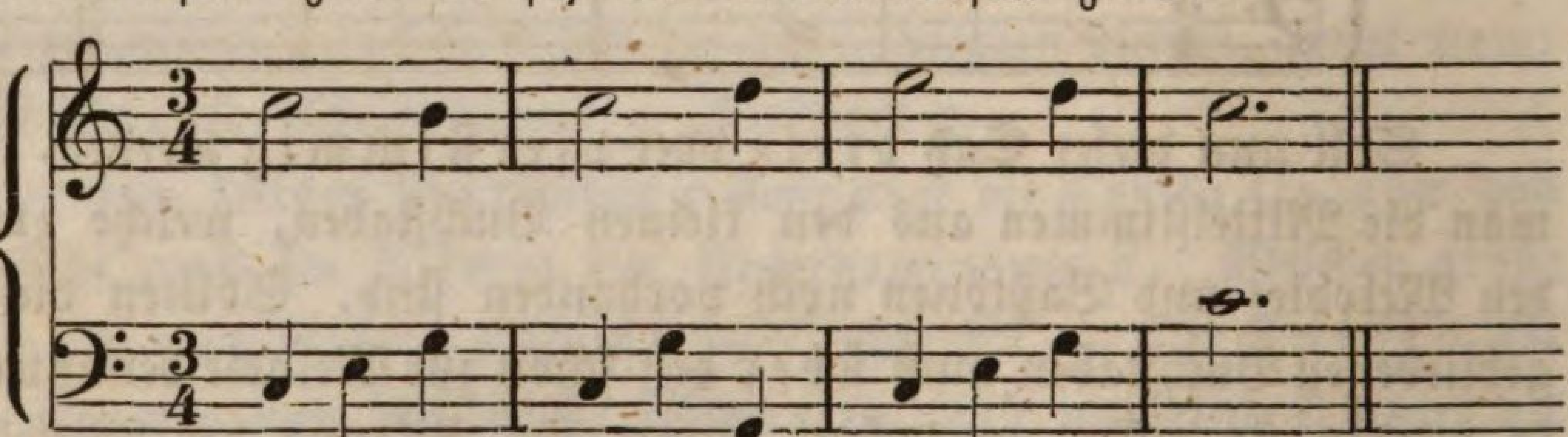


Am Schluße könnte auch die Mittelstimme G wegbleiben; dann wäre der Schluß zwar unvollständig, aber immer richtig, da dieses g als in der Tonika mitklingend angenommen würde. Ohne Hülfe eines Instrumentes ist nun der Satz vollendet, was für den Werth der Methode spricht; denn es ist jetzt nur vom mechanischen Bilden und Gestalten die Rede, welches dem eigentlichen Componiren nur zur Vorbereitung dient.

Außer diesem gleichen Contrapunkte giebt es auch **ungleichen;** wo nämlich die Notenköpfe nicht in gleicher Gestalt zum Vorschein kommen, sondern die Noten verschiedenen Werth haben. Man setzt dann z. B. zwei Viertelnoten gegen eine halbe Tactnote in der Melodie; aber diese Viertelnoten müssen alsdann, vom Anfange bis an's Ende, ohne Abwechselung mit Noten kleinern oder größern Werthes, beibehalten werden.

Um diesen ungleichen Contrapunkt zu verfertigen, werden nicht nur die großen Buchstaben, sondern auch die über ihnen stehenden kleinen Buchstaben zur Grundstimme benutzt, wo also durchgehende Noten und Wechselnoten öfter zum Vorschein kommen dürfen. z. B.

à 2 v.

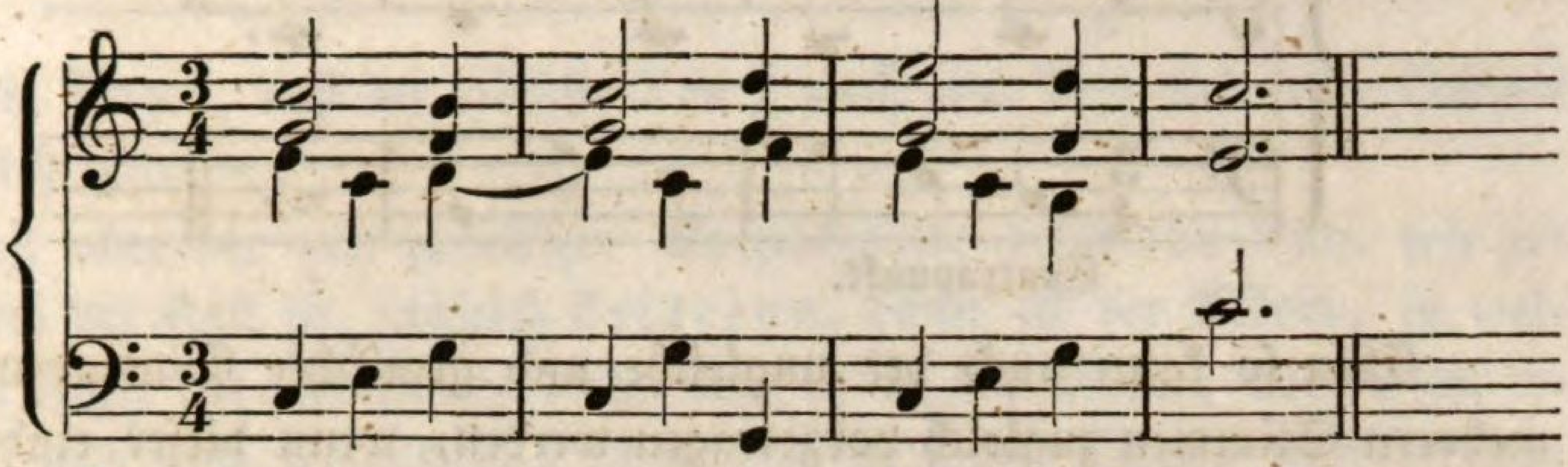


Hier kann auch wahrgenommen werden, daß die Schlußnoten gern im größern Werthe erscheinen, als die übrigen Noten der Tonreihe; weil dadurch die nöthige Beruhigung erzeugt wird.

Soll nun dieser Satz vierstimmig gestaltet werden, so wird eben so, wie bei dem gleichen Contrapunkte verfahren; nur dient es zur Erleichterung dieser Thätigkeit, wenn man eine Mittelstimme in gleichem Wer=

the mit der Oberstimme bildet und die andere mit der Grundstimme gleichgestaltet setzt, z. B.

à 4 v.



Die Gegenbewegung in der Grund= und mit ihr gleichgestalteten Mittelstimme darf nicht übersehen werden, da die Reinigkeit des Satzes davon abhängt.

Im Schlußtacte ist c im Baße doppelt gestrichen, auf= und abwärts, damit der Einklang der Mittel= und Grundstimme sichtbar werden kann.

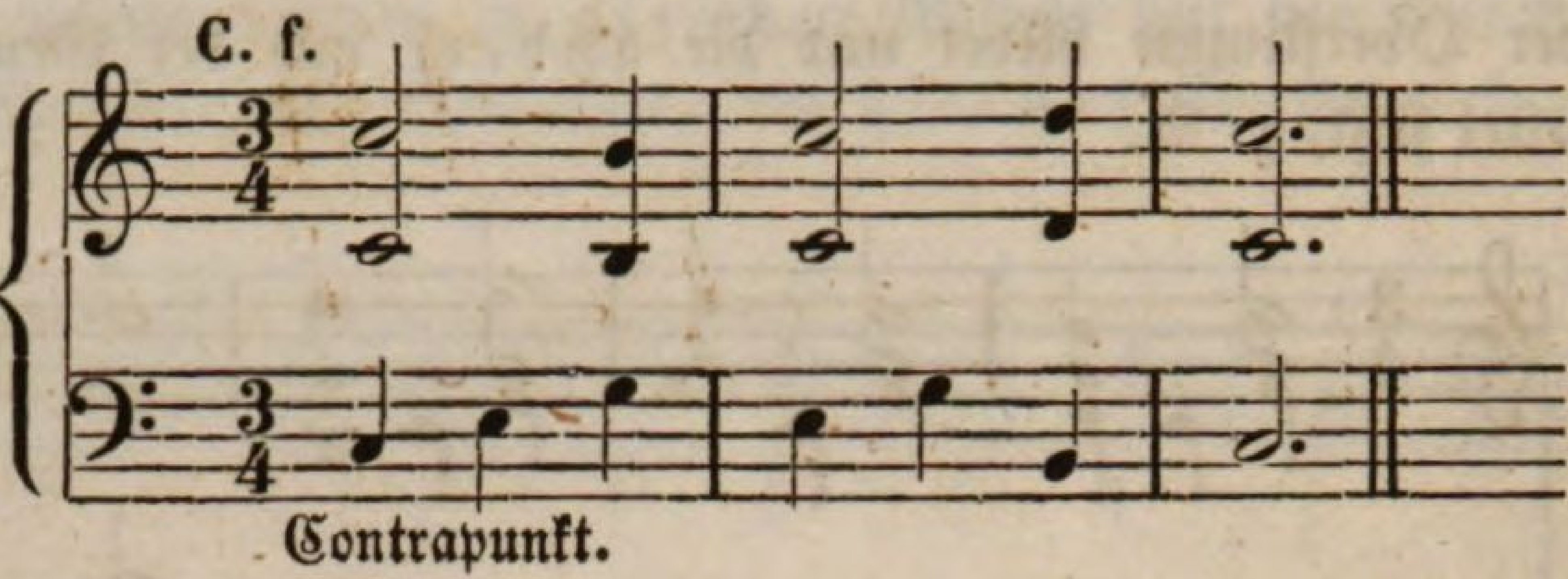
Die dritte Art des Contrapunktes, welche **gemischt** genannt wird, unterscheidet sich von den beiden vorausgehenden Arten dadurch, daß die Noten desselben verschiedene Gestalt erhalten, so daß bald Viertel, bald Achtel u. s. w. abwechseln, woraus ein Gemisch des Werthes der Noten entsteht, z. B.

à 2 v.

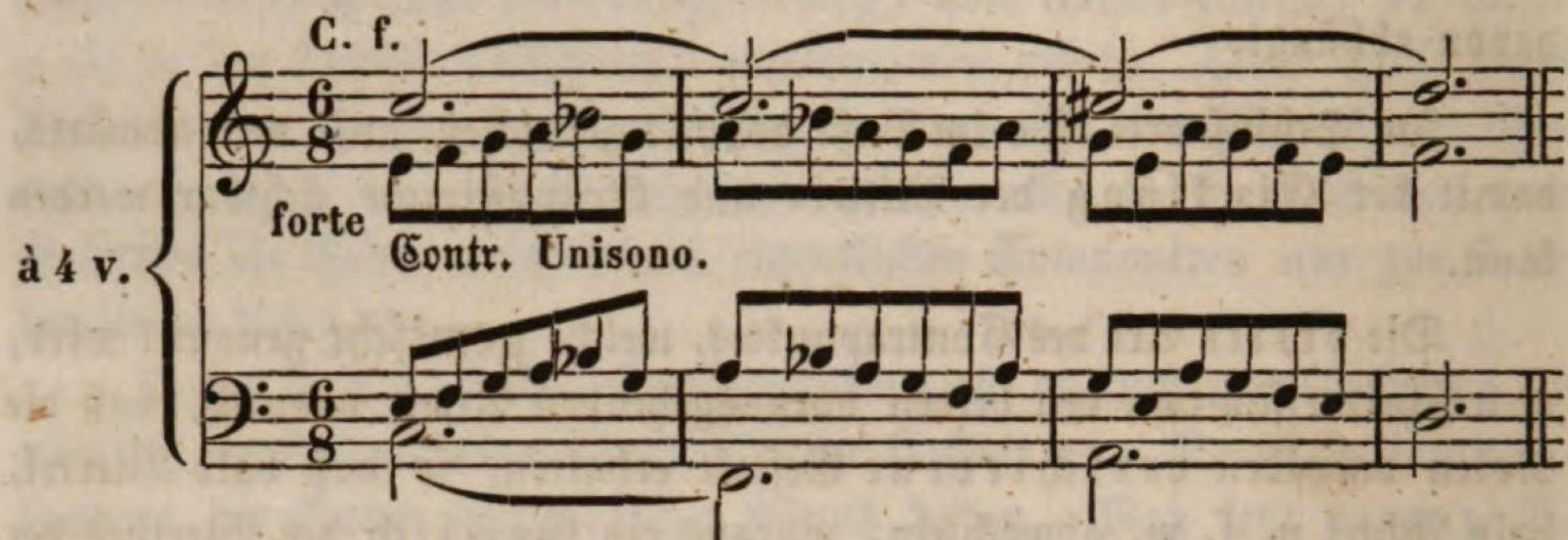


Der ungleiche und gemischte Contrapunkt machen sich gern bemerkbar; darum fangen sie mit einer Pause an, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Soll der Satz vierstimmig werden, so läßt man die Mittelstimmen entweder in gleichem Werthe mit der Oberstimme gehen, oder man läßt sie abwechselnd in 3, 6, 10 mit dem gemischten Contrapunkte erscheinen, wie schon §. 12 gezeigt worden ist; aber hier ist Cant. firm. und dort nicht! Nur diejenige Stimme, welche den C. f. hat, kann und darf sich daran nicht betheiligen, weil sie schon durch den feststehenden Gesang vollkommen beschäftigt ist. Diesen C. f. können auch mehrere Stimmen im unisono, eine Octave von einander entfernt singen, um denselben recht energisch hervorzuheben, wie z. B.



Eben so kann auch der ungleiche und gemischte Contrapunkt von mehrern Stimmen zugleich vorgetragen werden, wenn dieser eindringend und hervorstrahlend werden soll, was durch den Zweck des Componisten bestimmt wird, z. B.



Hier liegt der ungleiche Contrapunkt im Unisono, eine Octave von einander, in den Mittelstimmen allein, was einen besondern Eindruck hervorbringt.

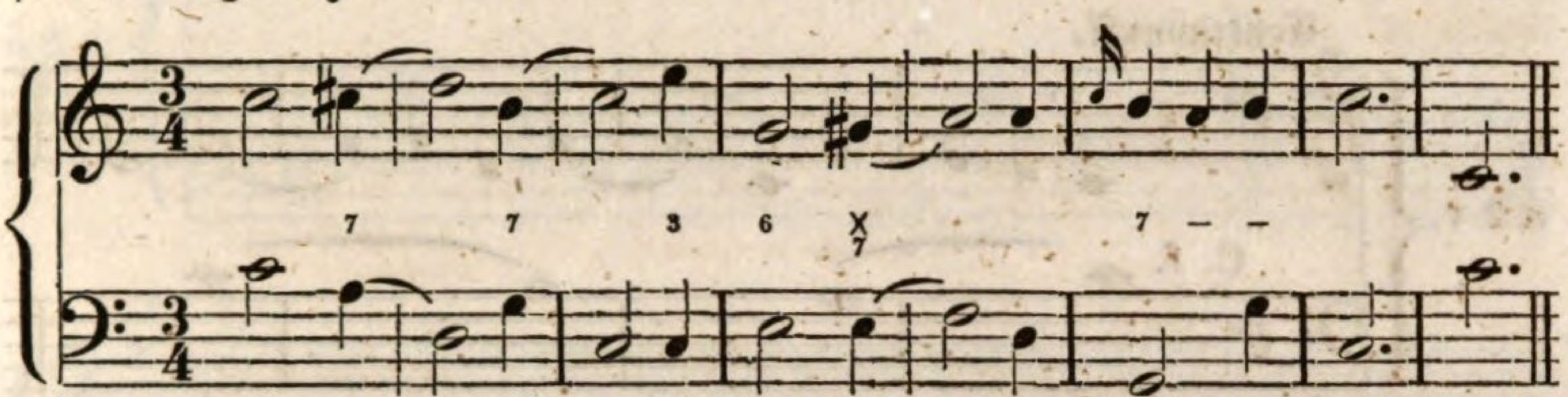


Bei diesem Satze ist ein unisono des C. f. und des Contrapunktes zugleich vorhanden. Auch ist da immer das Tactgewicht gleich, was einmal angenommen, nicht ohne Nothwendigkeit geändert werden darf, weil das mit dem Vernunftgesetz der Einheit streiten würde. —

Wenn aber in der Melodie Töne vorkommen, die nicht in den drei Akkorden, dem der Tonika, Unter- und Oberdominante enthalten sind, also unter den kleinen Buchstaben nicht gefunden werden; wie soll man alsdann die harmonische Begleitung wissen und gestalten können? — Wenn z. B. Töne mit ♯ oder ♭ Vorzeichnung zufällig erscheinen? — Dann lehrt auch hier das System des Mitklingens, daß die Unterterz

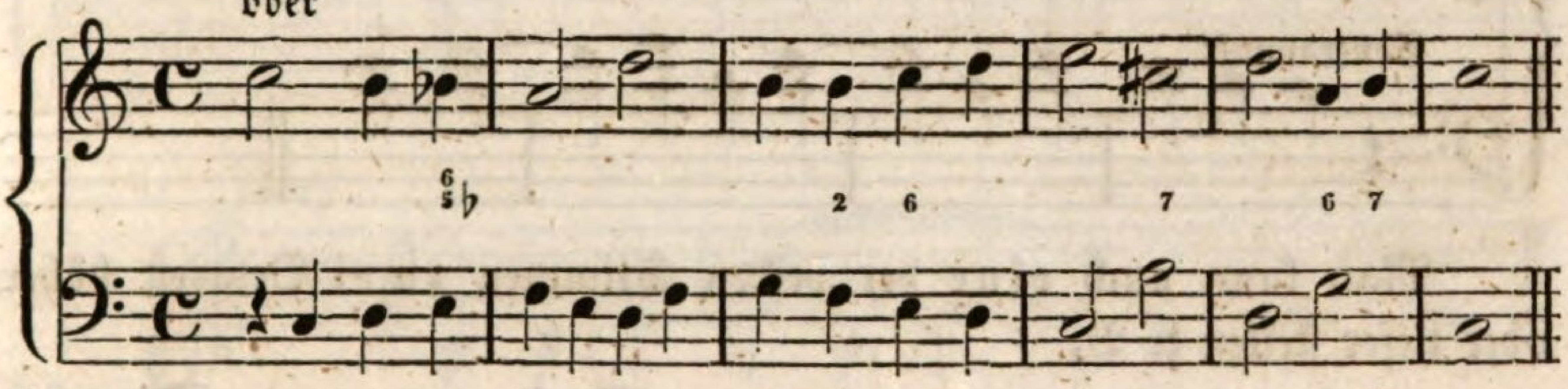
und *Unterquinte* den natürlichen Baßton, die Grundstimme bilden; denn bei Betrachtung der obenliegenden Mitklinger $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ im Discant, fällt es in die Augen, daß der höchste Ton g noch eine Terz und eine Quinte unter sich hat. —

Ist aber der mit zufälliger Vorzeichnung beschenkte Ton, wie gewöhnlich der Fall ist, zugleich *Leiteton*, dann ist der Akkord, in welchem er liegt, ein Septimenakkord, mag er in Umkehrung oder nicht erscheinen und seine wesentlichen Intervalle in Ober- Mittel- oder Grundstimme liegen. z. B.

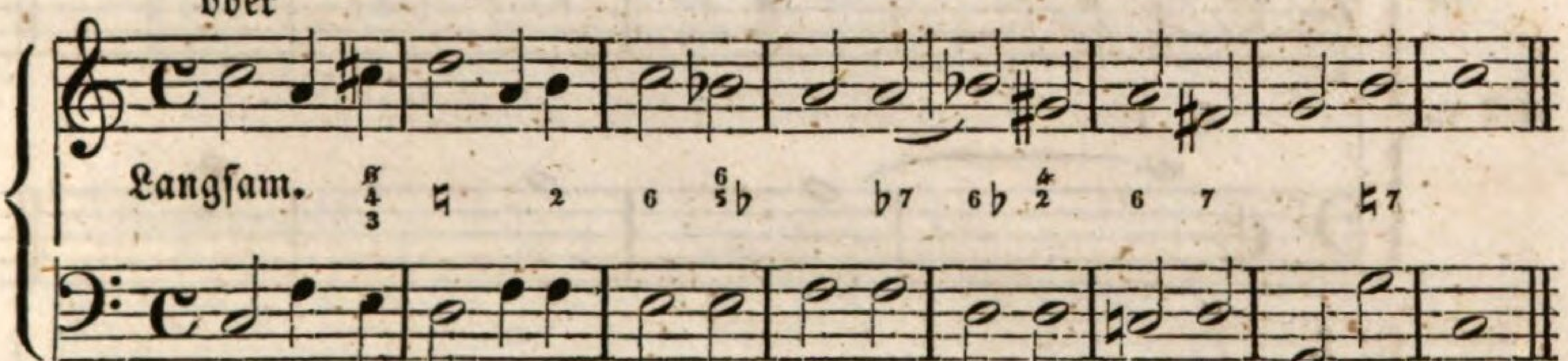


Bei x ist ein Trugschluß, da nach E mit 7 eigentlich A im Baße erwartet wird.

oder



oder

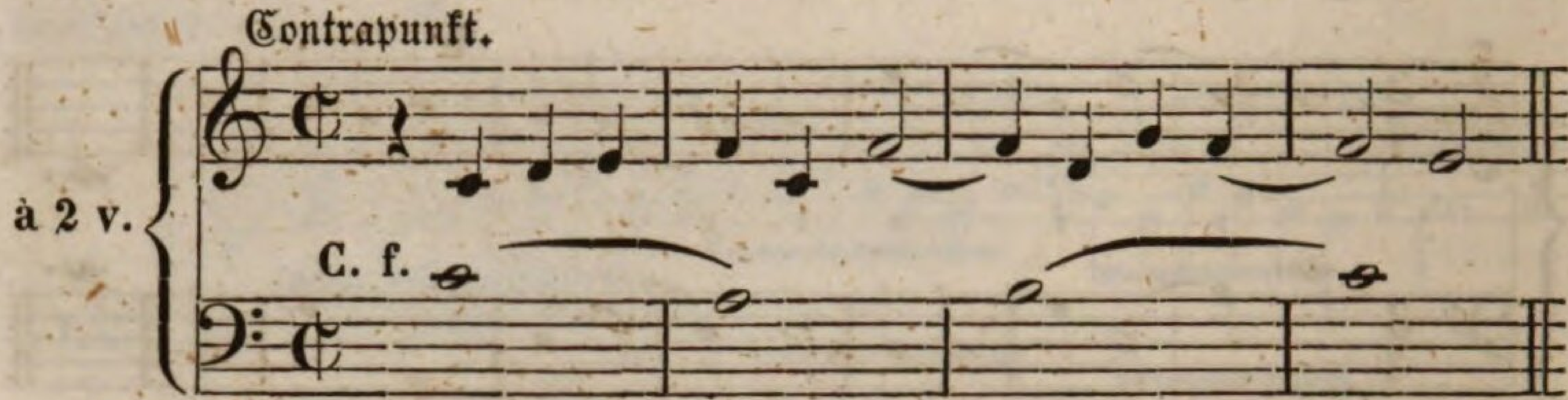


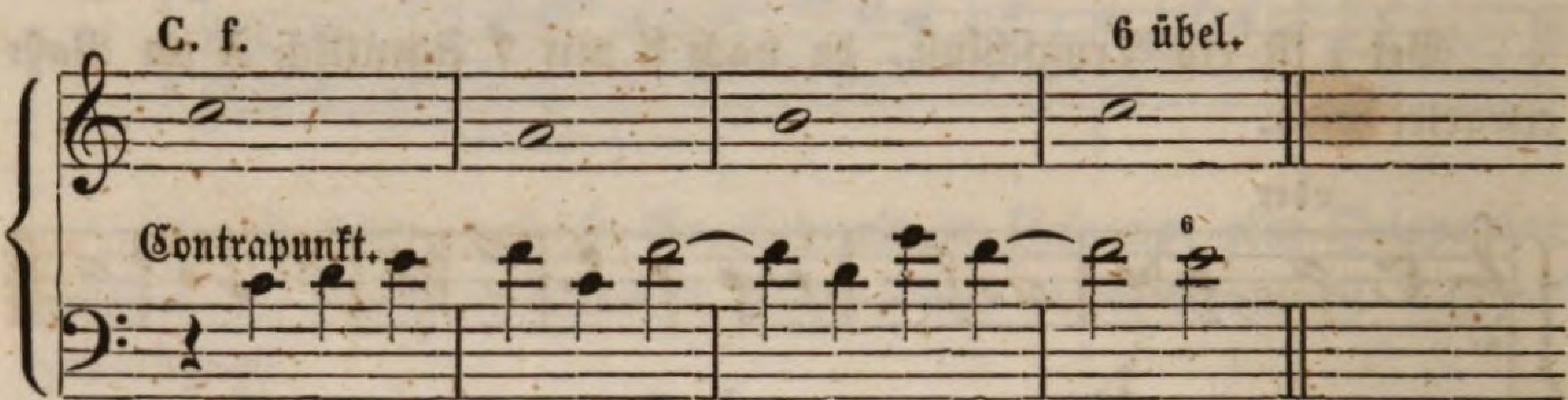
Diese *drei* Arten des Contrapunktes werden *einfach* genannt; denn der *doppelte Contrapunkt* richtet sich nach den Gesetzen der Umkehrung, welches bereits §. 3 bekannt gemacht wurde, so daß nur noch bemerkt zu werden braucht, daß dieses Gesetz *erweitert* werden kann z. B. von 1 bis 10, wo dann das Facit 11, und von 1 bis 12, wo das Facit 13 zur Prüfung der richtig vollzogenen Umkehrung dient. Es giebt aber überhaupt *sieben* Arten des doppelten Contrapunktes,

nämlich: in der Octave, None, Dezime, 11, 12, 13, 14. Dezima quarta genannt.

Wie wird der doppelte Contrapunkt gebildet? — Wenn in einer Composition à 2 voix die Oberstimme um eine Octave tiefer, oder die Unterstimme um eine Octave höher gegen die andere, welche ihre Stelle nicht ändert, gesetzt werden kann, so ist es, im Fall auch drei= vier= und mehrstimmige Begleitung dabei wäre, doppelter Contrapunkt in der Octave.

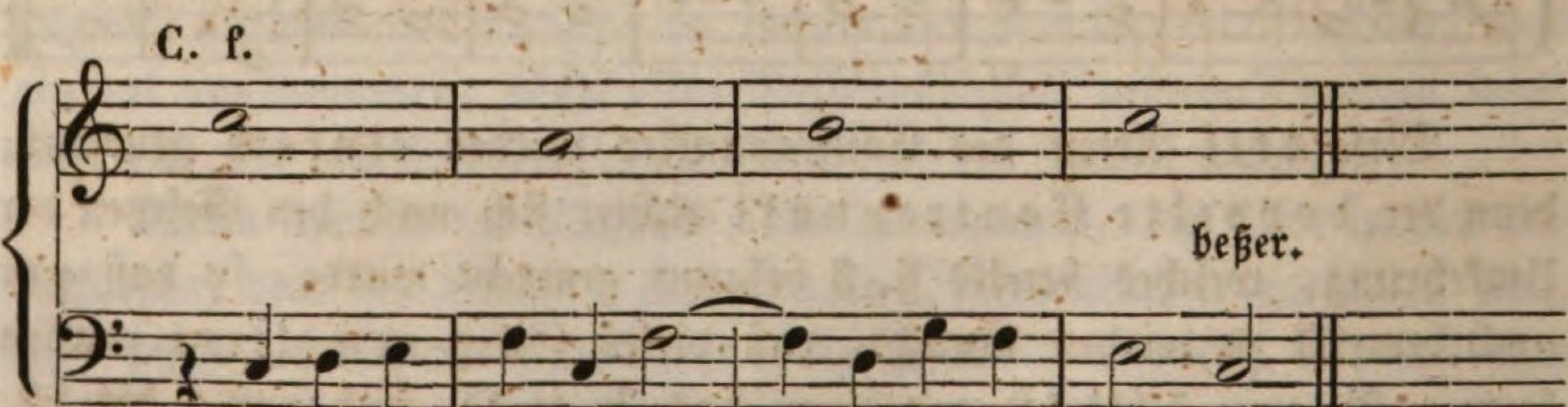
Folgender Satz sollte z. B. doppelter Contrapunkt werden, so muß der C. f. hinauf, und dessen Begleitung hinunter gesetzt werden können.





Man kann auch eine der beiden Stimmen zwei Octaven höher oder tiefer stellen z. B.





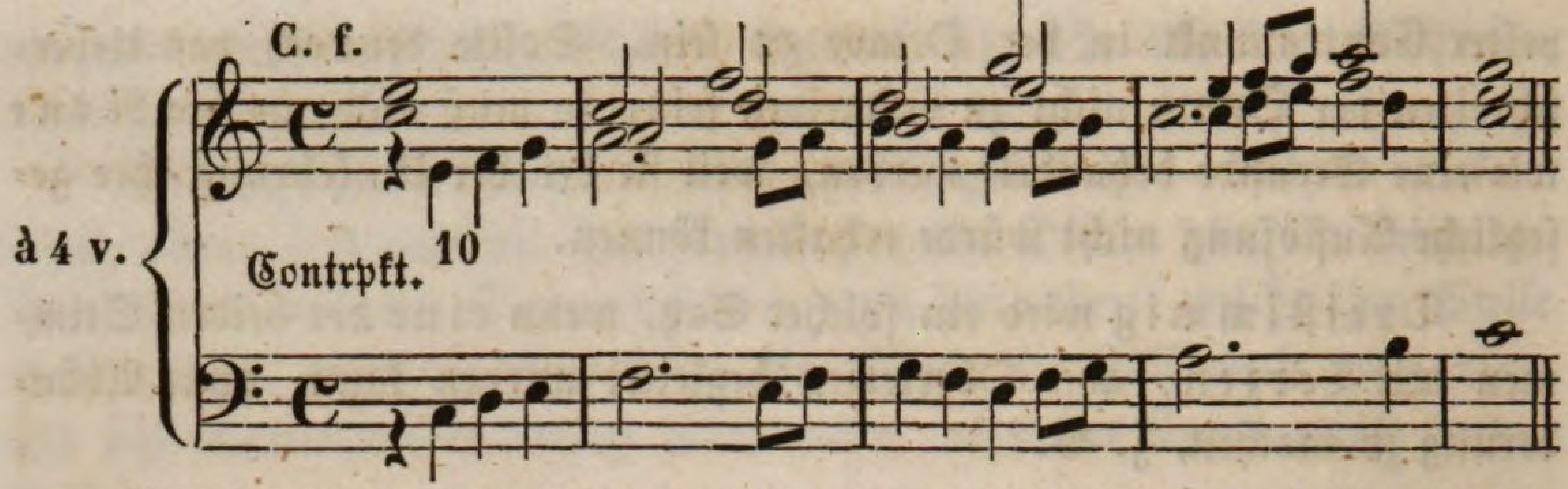
Man darf nur nicht über die Octave hinausgehen; denn sobald man über das Intervall der Octave hinausschreitet, so hört es auf dop=

pelter Contrapunkt in der Octave zu sein. Sollte dennoch das Ueberschreiten der Octave nicht zu vermeiden sein, so muß alsdann die None wie eine Secunde behandelt werden, weil sie bei der Umkehrung ihre gesetzliche Auflösung nicht würde erhalten können.

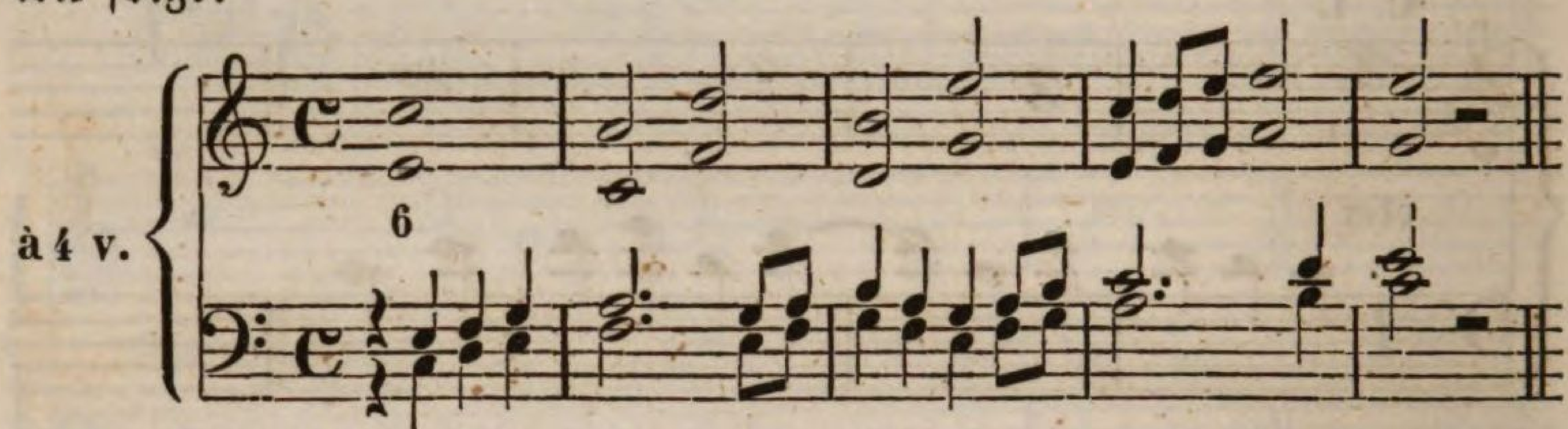
Dreistimmig wird ein solcher Satz, wenn eine der beiden Stimmen mit Terzen, aber Oberterzen begleitet werden kann, ohne Abänderung zu machen, z. B.



Vierstimmig wird ein solcher Satz, wenn C. f. und auch der Contrapunkt zugleich mit Oberterzen begleitet werden können. Ein anderes Beispiel soll dieses Verfahren anschaulich machen, wie folgt:



Die Terzen können auch in Sexten und Dezimen versetzt werden, wie hier abermals zu sehen ist. Denn man muß immer auf Umfang und Lage der Stimmen Rücksicht nehmen, damit Einklänge, die leer klingen, vermieden werden. So ist hier der Umfang derjenigen Stimme nicht nur ziemlich groß angenommen, sondern es bilden sich auch am Schluße zwei Quinten. Darum wird der Satz schöner, voller klingen, wenn der C. f. und Contrapunkt näher an einander gelegt werden, wie folgt:



Die Bindungen, Ligaturen, sind eine Zierde des einfachen und vorzüglich des doppelten Contrapunktes. Dazu können auch ungleiche oder gemischte Contrapunkte in andern Stimmen gesetzt werden, was noch künstlicher ist, z. B.



Das × macht auf das erlaubte Uebersteigen der Mittelstimmen aufmerksam. Derselbe C. f. dieses Satzes soll nun in den Baß gelegt werden und der sogenannte zierliche Contrapunkt (contrapunctum floridum) zur Begleitung genommen werden.



Zu Uebungen in contrapunktischen Arbeiten wählt man einfachen Cantus firmus, z. B. Theile der diatonischen und chromatischen Tonleiter, a) oder b), Choralmelodien; wie folgt:

a) C. f.

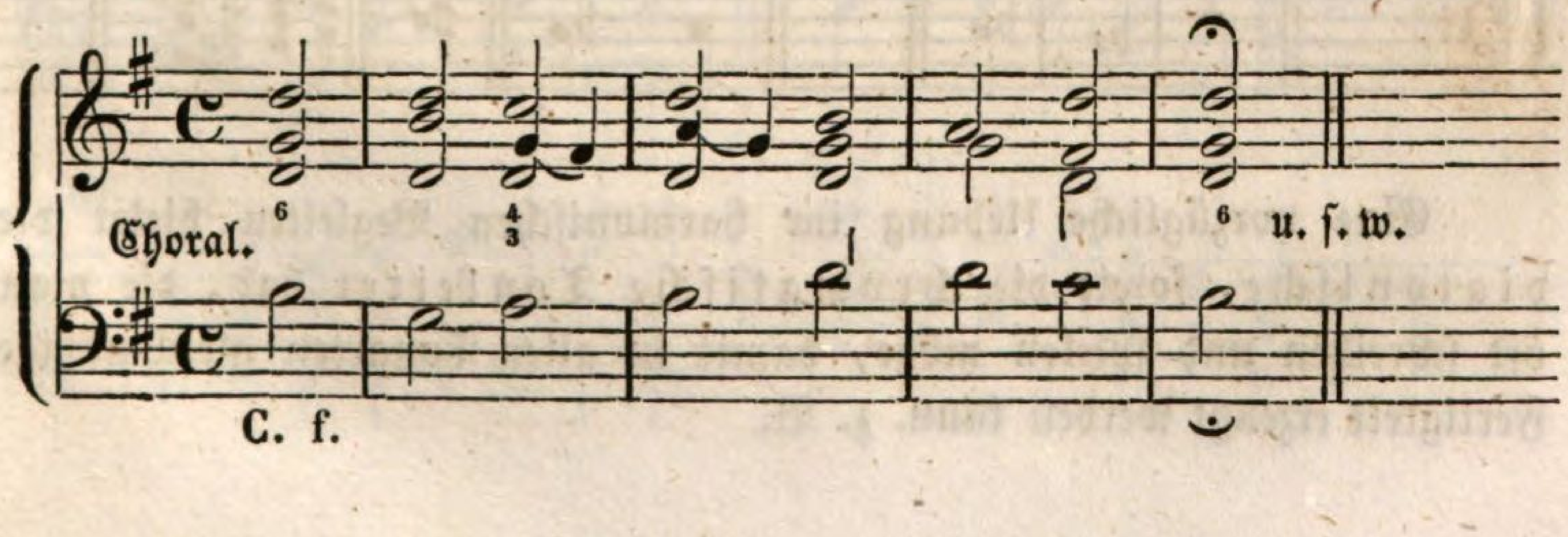


Dieser C. f. kann in alle Stimmen gelegt und mit allen Arten der Contrapunkte begleitet werden.

b) Choral. „Freu' dich sehr, o meine Seele" u. s. w.



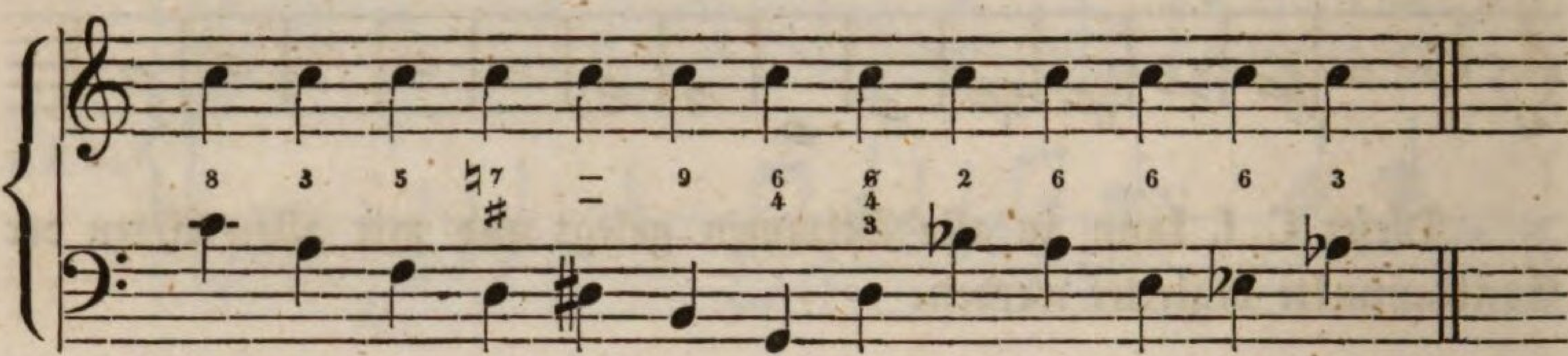
Diese Melodie wird wie C. f. behandelt und eben so benutzt. Wenn aber eine Melodie mit der Terz anfängt, und man legt sie als C. f. in den Baß, alsdann ist auch erlaubt und gut, diesen Cant. firm. mit dem Sextenaccorde zu begleiten z. B.



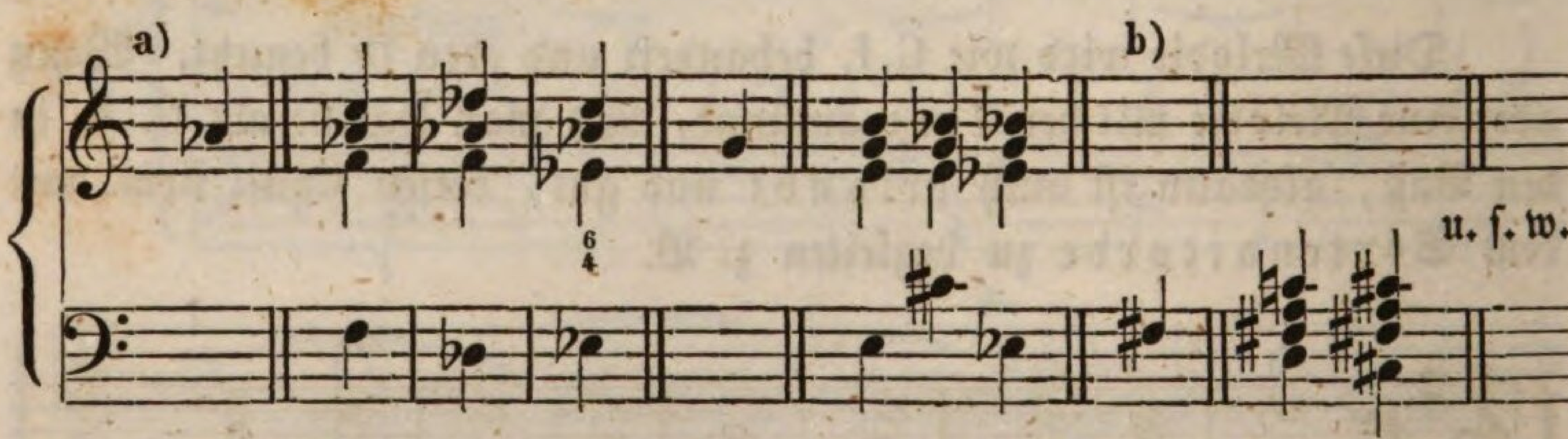
Wenn am Anfange der Melodie derselbe Ton a) zwei, oder b) dreimal nach einander folgt, so würde es sehr monoton erklingen, wenn man dann nicht mit der Harmonie wechselte. Man schreibt dann lieber auf folgende Art:



Es wird, um vor Armuth der Harmonie bewahrt zu bleiben, auf die Art zweckdienlich vorgebeugt werden können, daß man sich einen Melodieton recht oft vorschreibt und dann untersucht, in wie vielen Akkorden er erscheint, z. B. c.



In dreizehn verschiedenen Akkorden kann also dieser einzige Ton vorkommen. Eben so verfährt man auch, wenn man sich einen Ton mit ♯ oder ♭ zu dieser Uebung wählt. Legt man aber einen solchen Ton in die Mittelstimmen, so wird ein lebhaftes Vergegenwärtigen der Akkorde nothwendig, z. B. a) in den Alt, b) in den Tenor.



Eine vorzügliche Uebung im harmonischen Begleiten bietet die diatonische, sowie die chromatische Tonleiter dar, die man oft schreiben und spielen möge, damit in allen Tonarten gleichmäßige Fertigkeit erzeugt werden kann. z. B.

Dur.



Moll.



Hier liegt die Tonleiter im Baße. Jetzt soll sie in der Oberstimme liegen und begleitet werden, wo sie wie jede andere Melodie behandelt wird. a) zweistimmig. Da liefert die Tonika und Oberdominante die Unterstimme. b) zweistimmig, wo die Tonleiter in Gegenbewegung zur Unterstimme dient, z. B.

a) Dur.



Moll.



b) Lebhaft.

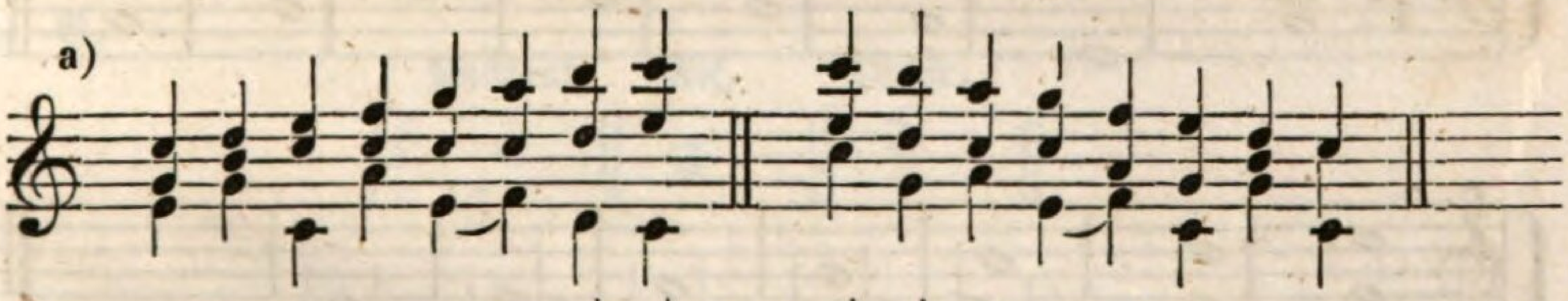


Abweichend.



Dreistimmig. in Dur. a) abweichender b)

a)



b)



In Moll kann auch der Sextenakkord anfangen, aber *nicht* schließen, da er nicht genug beruhigt.

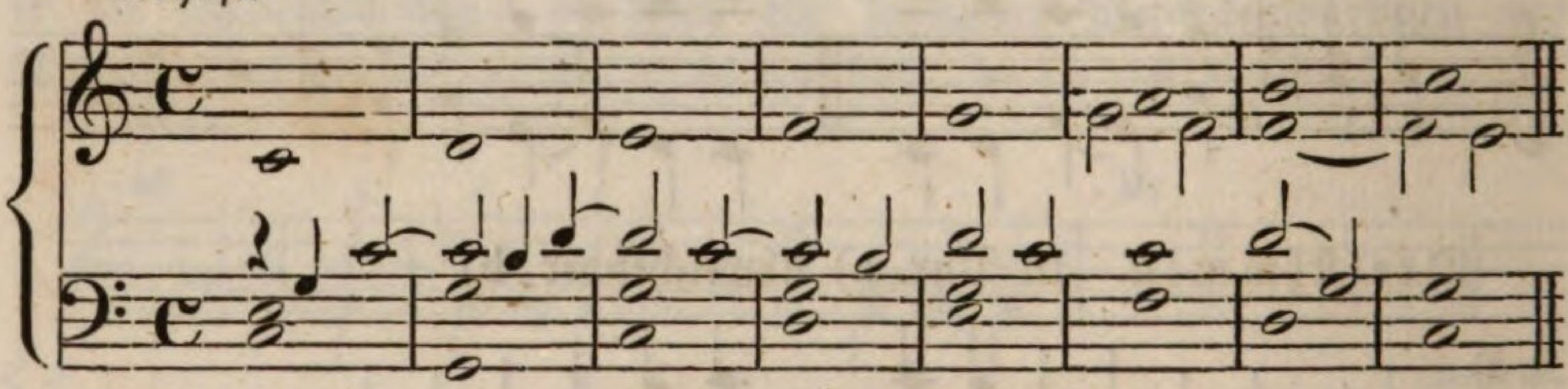


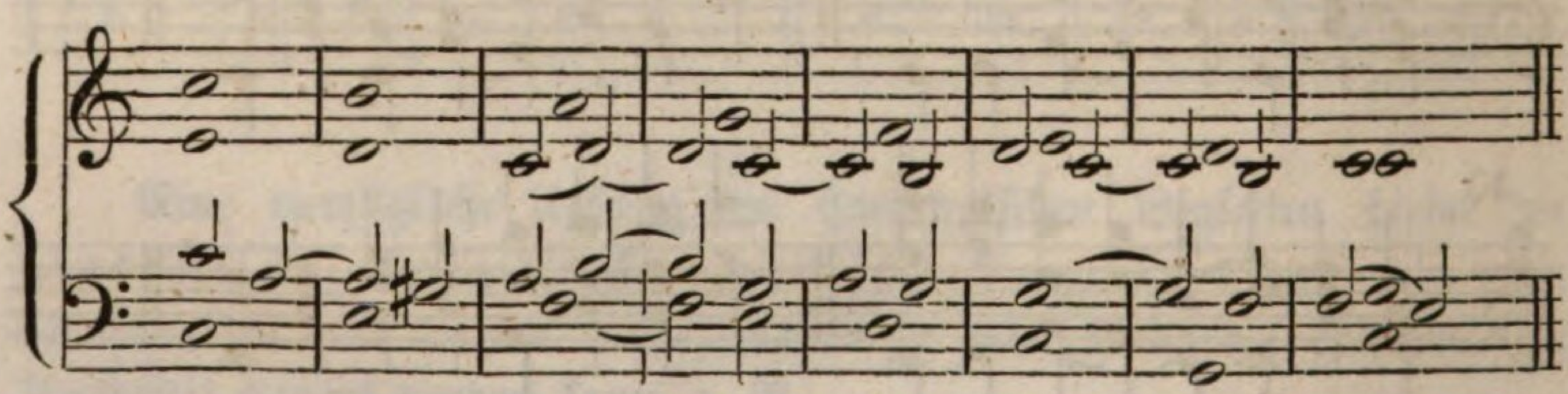
Vierstimmig wird sich die Tonleiter auf folgende Art gestalten:



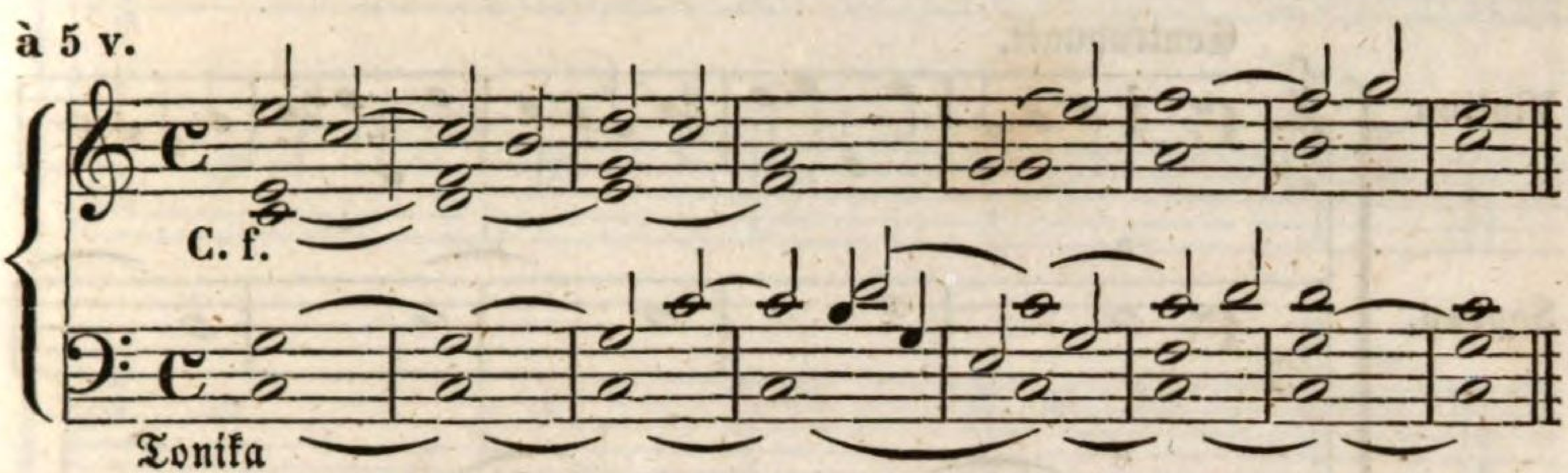
Die × bezeichnen die Folge zwei reiner Quinten und dann 5 und 8ven, die auch hier das Ohr beleidigen, obgleich aus der Naturharmonie stammend, werden aber durch *Vorhalte* sehr leicht entfernt, weil dann der Terzenbau der Akkorde aufhört und jede Stimme sich freier bewegen kann. Es wird sich dann auch mehr Beweglichkeit in den Stimmen zeigen, wenn Vorhalte gebildet werden. z. B.

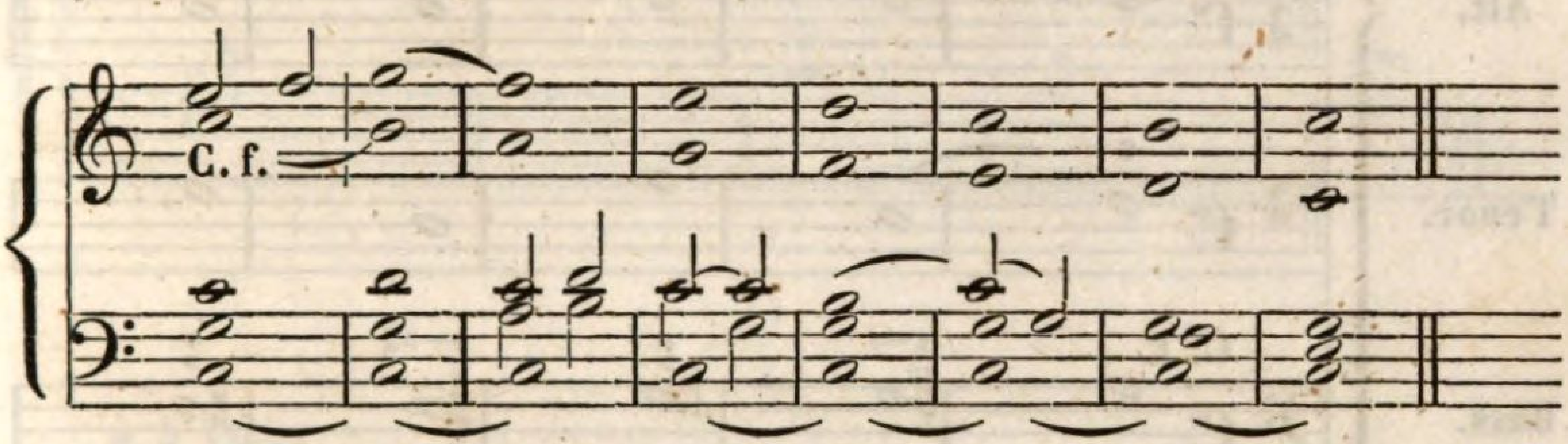
Lebhaft.





Die Tonleiter kann aber auch in die **Mittelstimmen** gelegt werden, wo sie dann wie jeder andere C. f. in den Mittelstimmen behandelt wird, wo allerdings auch Vorhalte nöthig werden, um fehlerhaftes Fortschreiten der Stimmen zu vermeiden. Dann kann sie auch vierstimmig werden über ihrer Tonika, welche dabei immer tasto solo ist. Sehr schnelle Bewegung macht diese Art brauchbar. z. B.

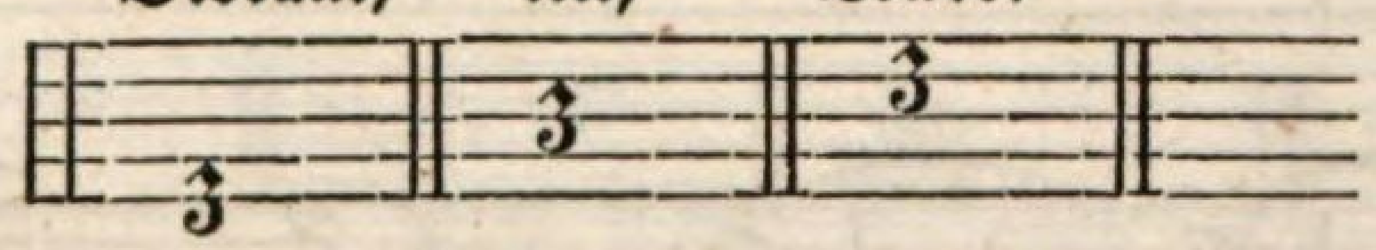




Die Tonika muß aber nicht so still liegen, sie kann in jeder andern Gestalt sich ebenfalls bewegen; obgleich das Feststehen auf einem Punkte auch wichtig sein kann, wie z. B. auf der Oberdominante Orgelpunkte erscheinen. Zur Begleitung der **chromatischen Tonleiter** benutze man gleichzeitig § 12; denn der Charakter der in derselben enthaltenen Leitetöne, muß berücksichtigt werden.

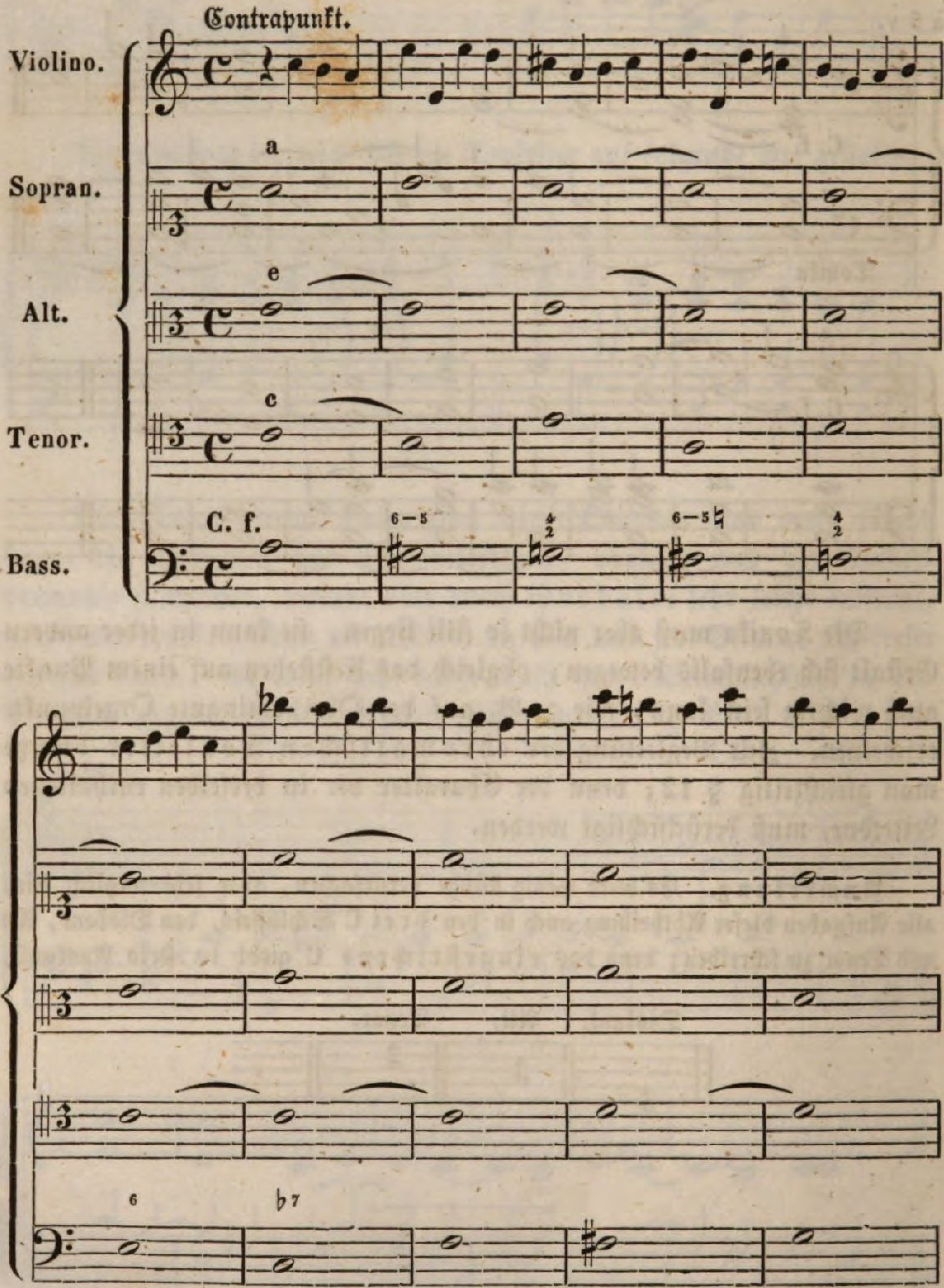
Anmerkung. Es wird wenig Mühe verursachen, aber sehr nützlich sein, alle Aufgaben dieser Abtheilung auch in den **drei** C Schlüsseln, den Diskant, Alt und Tenor zu schreiben; denn das **eingestrichene** C giebt da stets Auskunft, z. B.

Diskant, Alt, Tenor.



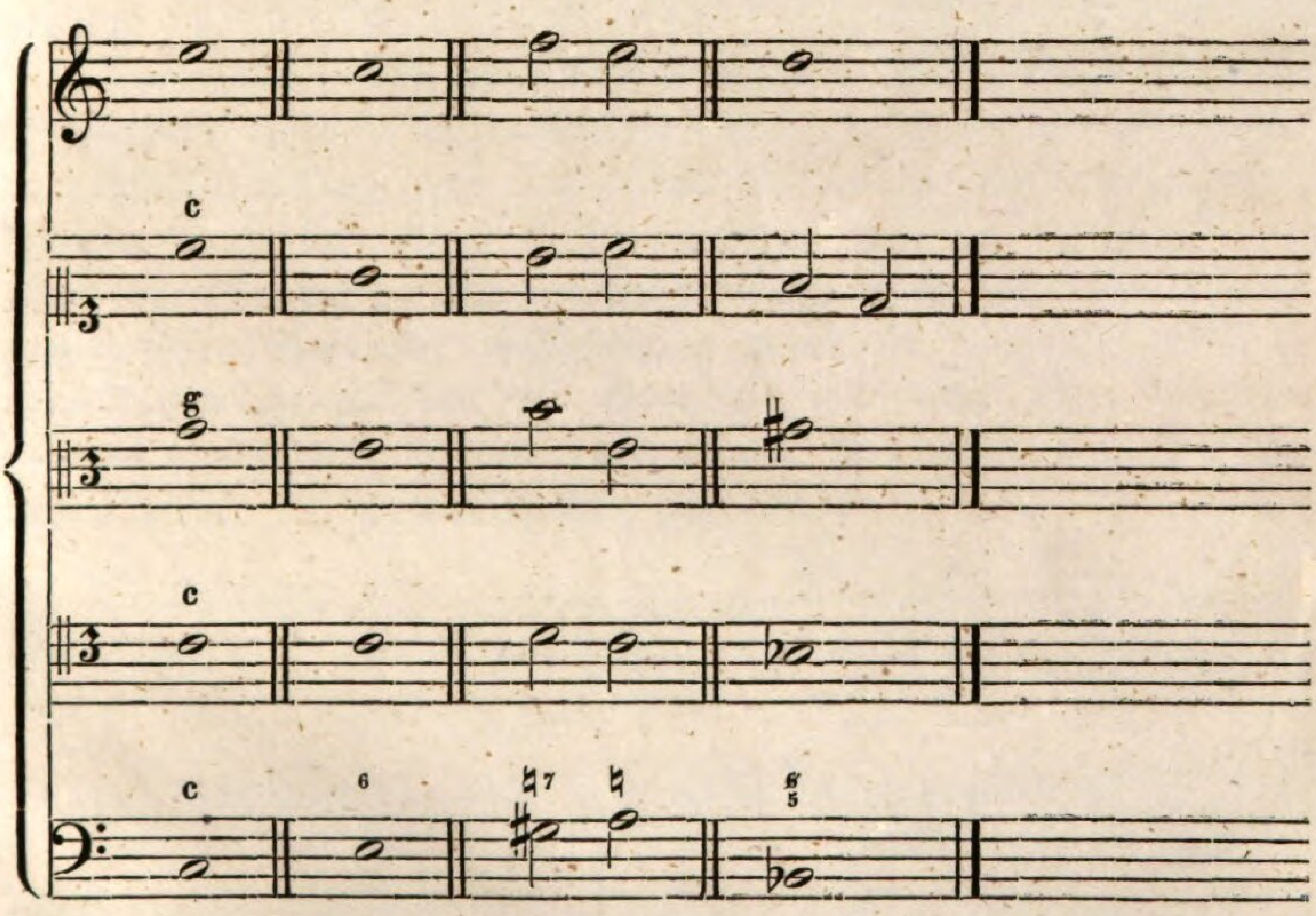
Anhang.

Um den Gebrauch der C Schlüssel zu sehen, soll noch ein Beispiel des fünfstimmigen Satzes mitgetheilt werden, wo der Contrapunkt im Violinschlüssel erscheint, wie folgt:





à 5 voix.



Da man nicht à 5 voix schreiben kann, ohne ein wesentliches Intervall des Akkordes zu verdoppeln, so sollen die aufgestellten Akkorde zeigen, daß auch da die vollkommnen Consonanzen zuerst, dann die unvollkommnen Consonanzen und zuletzt die reine Quarte, anstatt der Octave bei $^{6}_{4}$, verdoppelt werden. Die Dissonanzen, so wie die große Septime (semitonium modi) werden gewöhnlich selten und auch dann nur verdoppelt, wenn sie Durchgangsnoten sind. Doch läßt die freie Kunst auch hier keine Zwangsartikel gelten, sondern fordert nur melodischen, harmonischen Gang und Zweckmäßigkeit, worüber der Componist entscheiden soll.

Zweite Abtheilung.

Das Componiren.

Achter Abschnitt.

Vom Gestalten und Benutzen der Notenfiguren.

---

§. 14.

Es ist bereits aus der Einleitung zur ersten Abtheilung dieser Anweisung zum Componiren bekannt, daß es zuerst eine artistische, aber keine ästhetische Aufgabe sein kann; denn das Bilden der Notenfiguren ist eine Thätigkeit, welche das organisirende Prinzip des Geistes vorzüglich in Anspruch nimmt, ohne an ein Ideal und an gefüllte Form zu denken. Dessen ungeachtet ist das künstlerische Gestalten unentbehrliche Beschäftigung für diejenigen, welche den ersten Schritt zum Tempel der Composition, zum Schaffen, Erfinden von Tongemälden thun wollen.

Den Stoff zur Bildung der Notenfiguren liefert das System des Mitklingens durch seine harmonische Gruppe, wovon der in derselben dargestellte Dreiklang schon hinreichend ist, wie sogleich augenscheinlich bewiesen werden soll; denn es ist nur nöthig, daß wir 1) diesen Dreiklang zergliedern, um verschiedene Figuren zu erhalten, mag er zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmig genommen werden. Z. B. a) zweistimmig, wo nur der Grundton und seine Terz, oder der Grundton mit seiner Quinte mit einander abwechseln, oder auch Terz und Quinte. b) dreistimmig zergliedert.



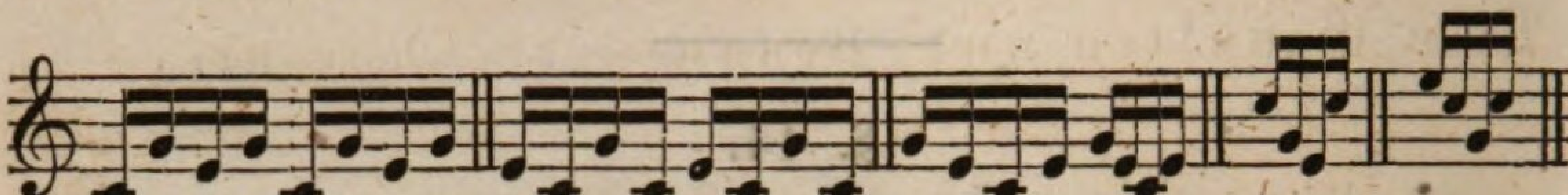
c) vierstimmig und d) fünfstimmig zergliedert.



Eben so verfährt man auch umgekehrt, wo mit den höher liegenden Tönen die Figur angefangen wird, z. B.



Die Menge der Figuren nimmt aber noch mehr zu, wenn man 2) die wesentlichen Töne des Dreiklanges gleichzeitig zum Gestalten nimmt, z. B. bald mit dem Grundtone, bald mit der Terz, Quinte oder Octave anfängt.



3) Benutzt man die Töne, welche zwischen den wesentlichen Tönen des Dreiklanges liegen a) diatonisch, b) chromatisch; so erscheinen wieder neue Figuren, z. B. d zwischen c und e u. s. w.

a) in Dur. b)



a) in Moll.



4) Das Reich der Figuren wird, als unerschöpflich in seiner Mannigfaltigkeit, noch ferner bevölkert, wenn man jeden Ton des Dreiklanges einigemal wiederholt, wobei ebenfalls benachbarte, durchgehende ganze und halbe Töne mit ♯ oder ♭ angewendet werden können, wenn mehr Abwechselung zu hören erwünscht sein sollte, z. B.



Ein neues Material zum Gestalten der Notenfiguren liefert 5) die aus den diatonischen Dreiklängen der Tonika, ihrer Terzen und Quinten

alphabetisch geordnete Tonreihe, die Scala. Da schneidet man zwei, drei, vier Töne ab, um melodische Figuren zu bilden. Dabei können auch obige Mittel zum Bilden der Figuren zugleich mit angewendet werden, z. B.



Diese Figuren, die noch unendlich vervielfältiget werden können, sind aber melodisch, weil darin jeder Ton auf den folgenden Beziehung hat und dieselbe aus der Urmelodie aller Melodien, aus der Tonleiter gebildet sind.

Die Benutzung derselben ist schon theils aus den Modulationen mit Figur, theils aus den Contrapunkten bekannt. Sie dienen aber nicht nur zur harmonischen Begleitung jeder Melodie a) sondern auch b) als figurirte Melodie, wo sie durch Nachahmung fortgepflanzt werden, z. B.

a)



b)



Da Stabilität für jede organische Entwickelung eine tödtende Stockung des Lebens erzeugt, so dringt auch die lebendige Tonkunst auf ihre angehörigen, angestammten Rechte und fordert eine geregelte Fortpflanzung der Figuren, wie schon in voriger Abtheilung gegen das Ende des § 10 gezeigt worden ist.

Diese Fortpflanzung soll aber durch Nachahmung geschehen, welche in allen schönen Künsten eine wichtige Rolle spielt, um zu verhüten, daß ein Tonstück nicht eine Reihe unzusammenhängender, widersprechender, bunt unter einander gewürfelter Gedankenspäne werden könne. Dieselbe Figur soll nachgeahmt werden, d. h. auf verschiedenen

Stufen der Tonleiter und auch in verschiedener Gestalt, Stimme, Schattirung wieder erscheinen.

Die verschiedenen Gestalten bildet man 1) dadurch, daß der Werth der Noten a) *vergrößert* oder b) *verkleinert* wird, z. B.



Eben so kann die Figur auch 1) *abgekürzt*, 2) auf mehrere Art *umgekehrt* werden, 3) *zerschnitten*, 4) unterbrochen werden, z. B.



Bei zwei-, drei- und mehrstimmigen Sätzen kann die *Nachahmung* noch auf viele Arten angewendet werden, woraus eine *besondere Art von Musik* gebildet wird, welche sich von andern Tonstücken dadurch unterscheidet, daß ein kurzer Satz z. B. ein *Zweier*, bald um 1/2, bald um 3/4, bald um 1 oder zwei Takte später von einer andern Stimme nachgesungen wird.

Diese Nachahmungen können auf allen Stufen der Tonleiter, in Ober- und Unterstimmen gebildet werden; nur soll die Nachbildung oder Nachahmung, so treu als möglich ausfallen, was man *strenge* Nachahmung nennt. *Freier* wird sie gebildet, wenn man nicht jeden Sprung, nicht die Tonart, die ganzen und halben Töne getreu nachbildet und *nur zwei Stimmen* einander nachahmen, die andern Stimmen aber Ausfüllung, Begleitung übernehmen, wie z. B. *Kalliwoda* in der Romanze seiner vierten Sinfonie sehr gelungen durchgeführt hat.

Caldara hat allerdings in seinen Kirchenmusiken *in allen Stimmen* die Nachahmung kunstreich und vortrefflich anzubringen verstanden; aber Künste der Art sind meistens musikalische Exempel, kalte Verstandesmusik, nicht mehr modern und, wohl auch ihrer Schwierigkeit wegen, nicht mehr beliebt.

Dennoch sind Nachahmungen eine *nothwendige* Eigenschaft der Musik und deswegen die Uebung derselben sehr zu empfehlen, um später nicht nur *artistisch*, sondern auch *geschmackvoll* und *sinnreich* nachahmen zu können. Daher sollen einige Beispiele angeführt werden, wo zuerst nur *einen* Tact später, dann *zwei* Tacte später nachgeahmt wird:

a) 1. Satz.



b)



c)



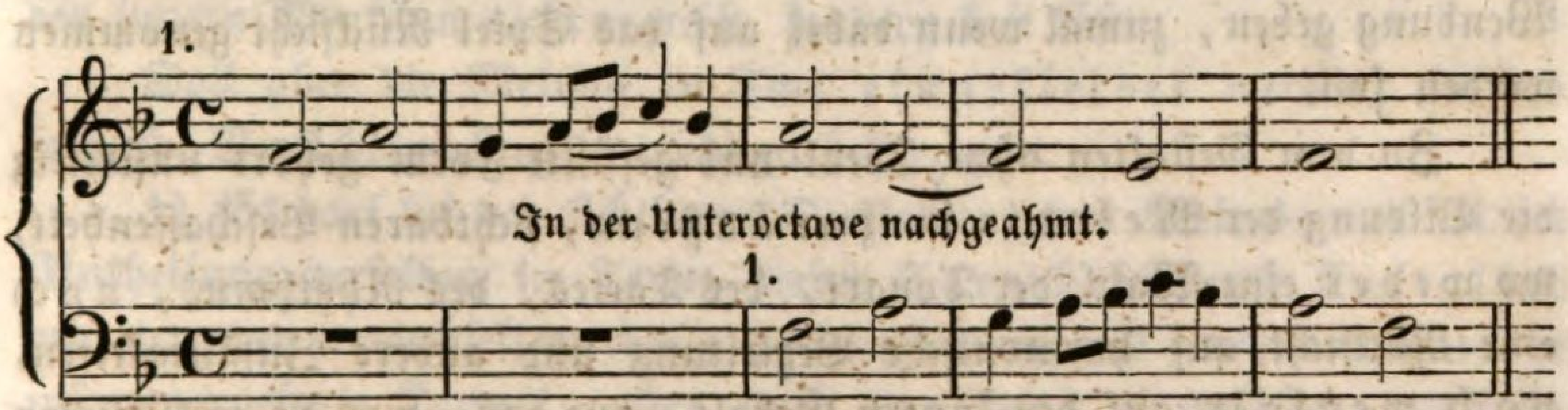
d) A-moll. In der Quarte.



e) In der Septime.

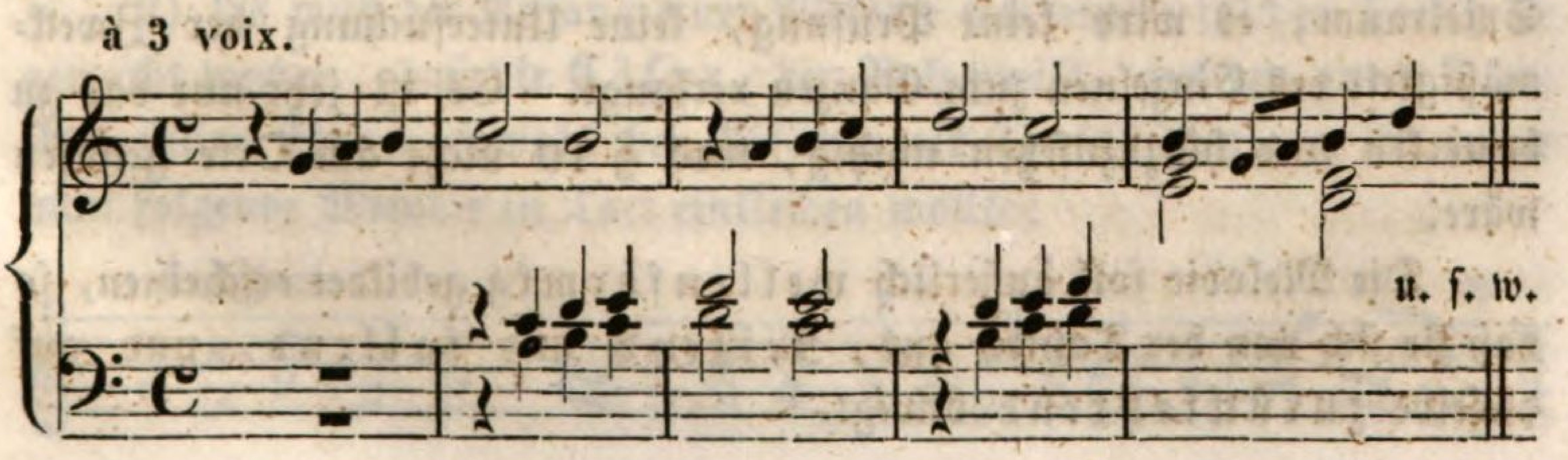


Hier ist die Nachahmung stets vom ersten Tone des Satzes zu verstehen, also bei a) Einklang, bei b) eine None, bei c) eine Terz, bei d) eine Quarte höher.



Bei **drei** Stimmen wird eine zur **Ausfüllung** gebraucht und geht mit einer nachahmenden Stimme in 3, 6, 10 mit, z. B.

à 3 voix.



Die tiefste Stimme ist hier ausfüllende, begleitende Stimme. Bei der Fuge und beim Canon, welche diesen Nachahmungen gleichen, muß dieser Gegenstand wieder zur Sprache kommen; daher darf hier nicht mehr mitgetheilt werden. Auch sind diese Vorkenntniße jetzt hinreichend, da wir sonst unser Ziel leicht aus den Augen verlieren könnten; denn das Gestalten, Bilden der Figuren aus Dreiklängen des Grundtones und der Haupttöne, so wie aus den Intervallen der Tonleitern machte zwar die Bekanntschaft mit der Nachahmung, als dem allseitigen Mittel zur Benutzung der Figuren nothwendig; aber es darf auch nicht unterbleiben, darauf aufmerksam zu machen, daß 1) die Septimenakkorde mit ihren Umkehrungen, so wie 2) die aus der Umkehrung der Dreiklänge stammenden Akkorde, eben so reichen Stoff zur Bildung der Figuren liefern, die später eben so brauchbar für den lebendigen Ausdruck, zur Beförderung für die nachdrückliche und bezeichnende Sprache der Melodie werden, da sie dieselbe sehr oft schattiren helfen. Einige Uebungen zur Bildung der Figuren aus den genannten Akkorden werden nicht zu erlassen sein; darum folgen hier einige Vorbilder davon:



Vorzüglich nützlich wird dieses künstlerische Thun durch Abwechselung der Tonarten, welche sehr oft den kleinsten Tonbildern eine andere Wendung geben, zumal wenn dabei auf das Spiel Rücksicht genommen werden soll.

Zu dem Gestalten ohne Ideal und gefüllte Form gehört unstreitig die Bildung der Melodie in ihrer äußern, sichtbaren Beschaffenheit, wo weder eine Wahl der Tonart, des Tactes, des Rhythmus, noch eine Rücksicht auf harmonische Begleitung und andere Zufälligkeiten, noch weniger auf den innern Gehalt, auf das, was sie aussprechen soll, vorausgehen muß. Es findet hier auch nur das Organisiren, ohne Begeisterung für das Schöne in der Natur außer uns oder in uns, seinen Spielraum; es wird keine Prüfung, keine Untersuchung der Zweckmäßigkeit des Einzelnen zum Ganzen verlangt. Es ist jetzt nur das zu bemerken und hinzuzusetzen nöthig, was § 10 nicht am Orte gewesen wäre.

Die Melodie soll äußerlich wellenförmig gebildet erscheinen, so daß sie sich von der Tonika aus, steigend und fallend, und auf dieselbe zurückkehrend bewegt.

Warum ist die Wellenlinie das Mittel, wodurch die Melodie gebildet erscheinen soll? — Weil diese Linie die überall anerkannte Schönheitslinie ist und jeder einzelne Ton an sich schon aus Luftwellen besteht. Auch will die Kunst nicht in starren, geraden Linien, sondern in freier Richtung bilden, wie man schon in der organischen Natur z. B. in der Blumenwelt sehen kann. Daher gefallen auch die Blumen allgemein. Und was macht das menschliche Angesicht so schön? — Daß es nicht in steifen, geraden, eckigen, sondern in wellenförmigen Linien gebildet ist. Folglich kann die Forderung der Tonkunst, die Melodie wellenförmig zu bilden, nicht gemißbilliget werden.

Zur Anschauung dient vielleicht folgende Melodie aus C-dur.

Lebhaft.



Allerdings giebt der Tact erst der Melodie das Leben, den Pulsschlag; aber das warme Leben, welches aus dem Herz des Geistes, aus dem Gefühl hervorquillt, macht erst die Melodie wahrhaft schön, oder ästhetisch. Und was vom Herzen kommt, geht auch wieder zu Herzen. Es soll ja auch in jeder schönen Kunst der Geist zum Geiste, und das Herz zum Herzen sprechen. Diese Forderung der Tonkunst wird demnach nicht aus dem Auge gelassen werden dürfen, wenn der Zweck derselben erreicht werden soll. Nur auf diese Art kann die Musik echte Schönheit erhalten, und unechtes Schönes vermieden werden, das den innern Menschen nicht ergreift, sondern kalt läßt.

Soll aber die Melodie in Tact eingekleidet werden, so sind folgende Vorsichtsmaßregeln wohl zu beherzigen:

1) Es darf bei der sichtbaren Darstellung der Melodie und bei der Eintheilung derselben in Tacte, weder Tacttheil noch Tactglied mit einander verwechselt werden; weil außerdem aus einer einfachen eine zusammengesetzte Tactart, oder auch gar keine eigentliche, wirkliche Tactart entstehen würde, wo auch noch ungerade rhythmische Theile zum Vorschein kommen könnten.

2) Es muß der Anfang einer Melodie mit einem solchen Tacttheile gemacht werden, daß die Cäsur, der Ruhepunkt, auf den guten Tacttheil fallen könne, sowohl bei Absätzen als Tonschlüssen, z. B. wenn man folgende Melodie in Tact einkleiden wollte:

Langsam.



Diese Tacteinkleidung scheint am Anfange ganz richtig zu sein, ist aber doch falsch; weil am Ende der Ruhepunkt auf den schlechten Tacttheil * fällt. Man darf nur die erste, innerlich kurze Note als das innerlich kurze Tactglied behandeln, so wird die Cäsur richtig fallen und die Melodie auf folgende Art erscheinen:

Langsam.

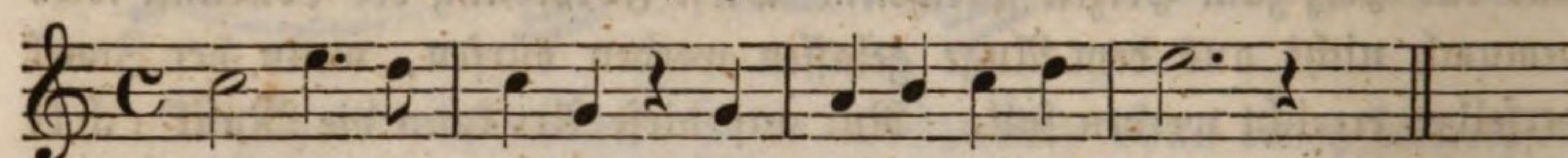


Die Pause und die Achtelnote g bilden zusammen den ersten, also den guten Tacttheil und am Schluße ist es derselbe Fall, da die zwei Sechszehntheile mit dem Achtel auch das erste Viertel der Tactart sind.

Kann folgende Melodie auch Zweivierteltact sein?



Hier fällt zwar die Cäsur am Schlusse äußerlich auf den guten Tacttheil; aber soll das Gefühl befriedigt werden, so kann das gleiche Tactgewicht nur hergestellt werden, wenn Viervierteltact gebildet wird; oder der Werth der Noten müßte um die Hälfte kleiner werden. Beßer ist jedoch Viervierteltact, wie folgt:



Die Schlußnote ist überhaupt gern länger, als die vorhergehenden Noten; weil sie dann mehr beruhiget.

Neunter Abschnitt.

Entstehung der Tonstücke.

---

§. 15.

Sollte auch alles Vorhergehende richtig aufgefaßt und fleißig geübt worden sein, so daß es zum geistigen Eigenthume des Freundes der Tonkunst geworden wäre, so sind dadurch doch noch nicht alle Forderungen erfüllt, welche an denjenigen gemacht werden, der componiren

will, der kleinere oder größere Tongemälde zu schaffen, Tongedichte zu bilden wünscht. Denn es kommt immer noch darauf an, ob er

1) Leichtigkeit im Erfinden besitzt, wozu lebhafte Einbildungskraft und schöpferische Phantasie gehören.

2) Ob sein Gefühl im Bunde mit geübter Urtheilskraft steht, so daß er zu entscheiden vermag, ob seine erfundenen melodischen Sätze an sich schön sind und mit einander verbunden auch ein echtes schönes Ganzes bilden können. Denn z. B. Sätze verbinden, die nur nach, aber nicht aus einander folgen, dürfte kein Tonbild liefern, das Einheit hätte.

3) Ob er sich in den besondern Geisteszustand, in Begeisterung, versetzen kann, in welchem sich der Tonsetzer stets befinden muß, wenn er erfinden, ersinnen, dichten will, und welcher in der höchsten Thätigkeit aller Geisteskräfte besteht, wodurch erst ein Erheben über die gemeine Wirklichkeit, ein Idealisiren möglich wird.

4) Ob schon Fertigkeit im melodischen und harmonischen Denken, das Singen im geistigen Ohr, vorhanden ist. Dadurch werden erst jene so eben genannten Vorzüge fruchtbar.

Der angehende Tonsetzer fragt aber ganz natürlich: „Wie lerne ich erfinden?" — Diese Fertigkeit erlernt man — wird die Antwort lauten — wie jede andere, durch Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, wodurch eben das Schwere leicht wird. Dieses Entwickelungsgesetz muß überall, wo es sich um's Lernen handelt, befolgt werden. Die in der ersten Abtheilung enthaltenen Uebungsaufgaben befördern das Erfinden nur indirect. Aber was ist denn unter Erfinden zu verstehen? — Ein Finden dessen, was noch gar nicht, oder nicht in diesem Zusammenhange vorhanden war. Der Erfinder ist der Schöpfer dessen, was so eben erst in's Dasein, in Wirklichkeit dargestellt wird, frei von Erinnerungen an ehemals gehörte Tonschöpfungen; denn man kann oft wirklich schöne Tonbilder im Geiste hören, aber Mozart und andere Meister der Tonsetzkunst hatten schon dieselben Ideen gehabt. Benutzt man alsdann solche Gedanken, so fehlt nachher natürlich der eigentlich nothwendige Grad der Neuheit, dessen Reiz bekannt ist. Dann hilft alle gute Arbeit nichts und kann auch kein Ersatz für die Originalität sein. Oft erklingt plötzlich, ohne darauf ausgegangen zu sein, oder zufällig, eine Melodie im innern Ohr; aber sie sprang durch irgend eine unbeachtete Veranlassung aus dem musikalischen Gedächtnisse hervor. Solche Erscheinungen sind nicht selten; aber man ist dann nicht der Erfinder dieser Melodie! —

Daher fragt der eifrige Jünger der Tonkunst wieder: „Wie soll ich es anfangen, daß schöne Melodien und Harmonien in meinem geistigen Ohr entstehen?“ — Es liegt hier Alles an der Anregung, die im Innern schlummernden Melodien und Harmonien zu wecken, zu beleben, zum Erklingen aufzufordern. Das Mitklingen lehrte schon, daß eine lebhafte Aufforderung nothwendig sei, wenn es vollständig hörbar werden solle. So wie das in der Natur außer uns gesetzlich ist, so bedarf die geistige Aeolsharfe ebenfalls einer lebhaften Erregung, oft so gar einer leidenschaftlichen Aufforderung, und nachdrücklichen Aufmunterung, je nachdem die Nerven reizbar, die Einbildungskraft lebhaft, die Phantasie feurig oder schlaff, kalt u. s. w. ist.

Wie und wodurch — fragt man weiter — können die innern Melodien und Harmonien zum Erklingen erregt werden? — Durch Begeisterung für das Erhabene, Schöne und Gute, oder wenigstens für das Schöne in der Außen- oder Innenwelt. Es kommt vorzüglich darauf an, daß eine Seelenstimmung, eine Gemüthsverfassung erzeugt werde, wodurch freundliche Gedanken und Gefühle geweckt werden, die sich dann ganz analog durch Töne abbilden, wie das auch während einer verdrießlichen, oder betrübten Stimmung geschieht.

Wäre die Musik eine Sprache, wenn sie die innern Regungen, die lebhaft aufsteigenden Gedanken, die warmen Gefühle durch ihre so gern beweglichen, bezaubernden Töne nicht abzubilden und mitzutheilen im Stande wäre? — Allerdings muß man sich ganz und ungetheilt in die Idee hineinleben, nur in ihr leben, um sie wahr und treu aussprechen zu können. Darum belauscht der Componist so aufmerksam die Worte, Declamation und Mimik der liebevollen Mutter, des ernsten Vaters u. s. w., wenn er diese in seinem Tongemälde als Sänger aufnehmen will, so daß dieses einem Spiegelbilde gleicht. Denn je lebhafter das Individuum, welches spricht und handelt, vor seiner Seele steht, je lebhafter die Eigenthümlichkeiten, die Gesinnungen, Gefühle, Lage, Stellung desselben ihm bewußt werden, desto entsprechender wird sein Tonbild.

Freilich ist es leichter Sturm, Gewitter, Meeresstille, Vogelgeschrei aller Art, durch Töne abzubilden, als das Seelenleben, die innere Romantik, wo Ideale der Geisterwelt in reiner Innigkeit den Tonsetzer umschweben, durch Töne zu schildern.

Wäre die Musik keine Sprache mit eindringender Beredtsamkeit, mit ergreifender Zauberkraft, wie könnte sie dann im Zuhörer Liebe, Haß, Sanftmuth, Mitleid u. s. w. wecken und unterhalten? — Wenn man

aber von seinen Tonschöpfungen diese Wirkung soll erwarten dürfen, dann muß man so lange in jenen Gefühlen leben, als man componirt. Lebt man in dem erforderlichen Seelenzustande, so muß man diese Augenblicke der Begeisterung benutzen, sogleich die Haupttheile des Tongemäldes mit den eigenthümlichen Harmonien niederschreiben und später zur Ausführung schreiten wobei der veredelte Geschmack, feines Kunstgefühl und scharfes Vergleichen mit dem, was man durch Töne aussprechen will, gute Dienste leisten. Dann wird das Tonstück das sprechende Abbild eines Begriffs und Gefühls werden.

Es kann zur Erwärmung des Gefühls dienen, wenn man in den classischen Werken schöner Geister solche Stellen zum Lesen wählt, wo dasjenige Gefühl lebhaft geschildert ist, das in einem hohen Grade geweckt werden muß, wenn zweckdienliche Begeisterung eintreten soll. Oder der Inhalt des Gedichtes, das man componiren soll, muß dieses Mittel überflüssig machen. Nur muß der Componist immer wissen, was er sagen will. Eben so wenig darf er vergessen, daß harmonisches Gleichgewicht des Denkens und Fühlens herrschen soll! —

Was soll man aber zuerst componiren?

Die Wichtigkeit dieser Frage ist einleuchtend; aber die Beantwortung derselben dürfte bald nach den verschiedenen Ansichten der Musiklehrer, bald nach der eben so mannigfaltigen Individualität der Schüler, bald nach den Gesetzen der allgemeinen oder speciellen Methode, sehr abweichend ausfallen. Was soll hier entscheiden? — Nichts, als das Gesetz der Entwickelung im menschlichen Geiste! Nun ist aber im Menschen das sinnliche Grundverhältniß zuerst in der Entwickelung hervorleuchtend. Daher wird der erste Versuch wohl mit der sinnlichen, äußern Darstellung und Benutzung einer Notenfigur gemacht werden dürfen, um gleich anfänglich der allgemeinen Forderung der Kunst „Mannigfaltigkeit in der Einheit" zu entsprechen. Dazu wird ein Etude d. h. ein Tonstück, welches zur Ausbildung mechanischer Fertigkeit und Geläufigkeit im Spiel eines Instrumentes, z.B. des Pianos, dient, nicht unzweckmäßig erscheinen.

Der Stoff dazu wird der diatonischen Tonleiter ausgeschnitten. Wir wollen c d e nehmen. Daraus ist zugleich klar, daß die männliche, thätige Tonika C mit ihrer großen Terz gewählt ist, wobei eine Tactart mit lebhaftem Tempo unentbehrlich erscheint. Das Benutzen des Stoffes kann aber auch auf den beiden Haupttönen derselben Tonika, auf F und G, zur Erweiterung des Tonstückes dienen, wenn der Umfang desselben beschränkt sein soll, wie es beim ersten Versuche, ein Tonstück zu bilden, hinreichend ist.

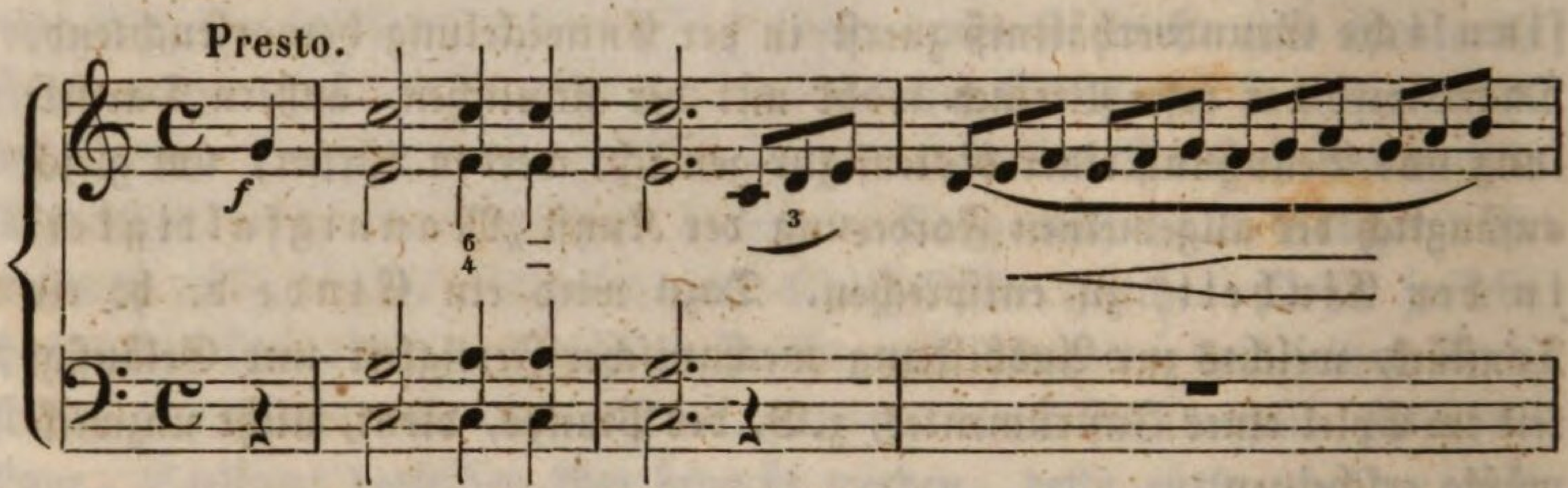
Das Tonstück entsteht also aus der Benutzung eines Keimes, eines Gedankens, aus der Verbindung einzelner Töne zu einer Figur, die alsdann den Inhalt des Tonbildes ausmacht.

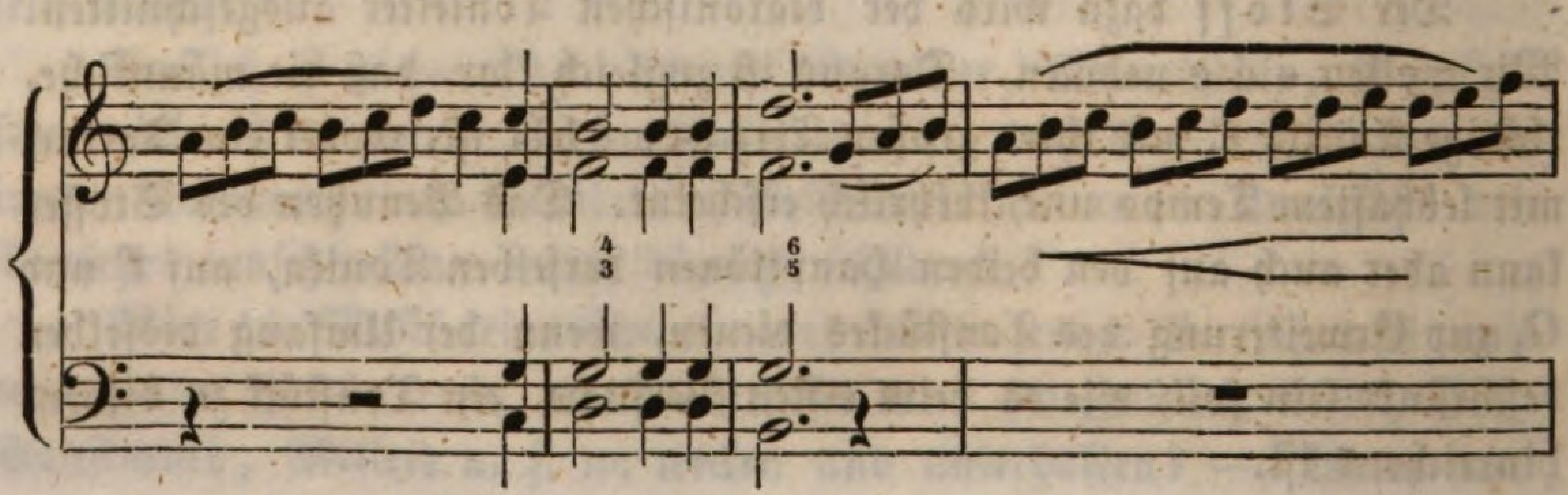
Da diese Figur jetzt aus drei mit einander vereinigten Tönen bestehen soll, so könnte man leicht zu Dreivierteltact verleitet werden. Diese Tactart würde aber für die Beweglichkeit und Lebendigkeit eines Etüde zu schleppend werden, so könnte man auch wieder Dreiachteltact in Vorschlag bringen. Wir werden aber noch einen höhern Grad der Lebendigkeit erhalten, wenn wir c d e zu einer Achteltriole vereinigen. Das schnelle Tempo, dessen Befolgung die letzte Forderung an den Spieler ist, läßt auch den Vierviertеltact zweckmäßig erscheinen.

Da nun Tonart, Tact und Tempo für den Stoff des zu schaffenden Tonstückes gewählt und festgestellt worden sind, so kann der Bau desselben beginnen.

Womit soll aber der Anfang gemacht werden? — Sollen erst einige Akkorde die Tonika und ihre Mitklinger hören laßen, damit die Zuhörer die Tonart, woraus gespielt werden soll, kennen lernen? — Einleitungen der Art sind erlaubt und gebräuchlich; aber für unsern Zweck wird es hinreichen, dieselbe nur aus dem Dreiklange und Quartsextenakkorde zu bilden.

Es entsteht nun wieder die Frage: Soll mit Auftact oder Niedertact angefangen werden? — Es kann zwar auf beide Arten geschehen; aber die Wahl soll jetzt den Auftact treffen, wie folgt:








f
6
4
7
10 f
Ped.
ff



Die **T o n i k a** wird dem Zuhörer zuerst mit natürlicher Begleitung eingeprägt, nachdem die Lenkerin zu derselben, die Oberdominante, den Auftact erhalten hatte; denn es ist aus §. 10 der ersten Abtheilung bekannt, daß die Terz oder Quinte die Melodie anfangen kann. Hier ist g, als nächster Mitklinger der Tonika und Mittelpunkt der Tonleiter wohl am rechten Orte, obgleich dieses kleine Tonstück immer eine Etüde bliebe, d. h. der **C h a r a k t e r** desselben nicht geändert würde, wenn auch der Auftact nicht angenommen worden wäre.

Daß aber die aus c d e vereinigte Figur, oder kürzer gesagt: das Motiv, nach den drei ruhenden Vierteln **a l l e i n** eintritt, ist **z w e c k m ä ß i g**; da nach der Ruhe eine lebhafte Bewegung natürlich und der

Erwartung des Zuhörers entsprechend ist. Das Thema prägt sich leichter ein, ist leichter aufzufaßen, wenn es erst ganz frei von aller Zuthat gehört wird.

Man könnte freilich auch erwarten, daß es auf der Terz oder Quinte ruhen würde; aber es setzt seinen Lauf bis zur Octave der Tonika fort, um die einleitenden Akkorde wiederholen zu können und somit ein Verlängerungsmittel zu erhalten und auf der Oberdominante die Fortpflanzung des Motivs möglich zu machen d. h. einen neuen Gang oder Lauf zu gewinnen, der sich, als Nachahmung des ersten Laufes, wieder bis zur Octave der Oberdominante erstrecken und da auch einen kurzen Aufenthalt erhalten mußte, um dann in Sextengängen zweistimmig hörbar werden zu können, sobald die einleitenden Akkorde auf die Tonika zurückgeführt hatten.

Der Sextengang schreitet dann, seinem schnellfüßigen Charakter getreu, mit verschiedenen Wendungen bis zur Oberdominante, die sich im Baße, als ruhige Zuschauerin der beiden Schnellläufer, hörbar macht. Dadurch wird die Modulation zur Paralleltonart A moll angebahnt, welche als nahe Verwandte der Tonika nicht übergangen werden durfte, da sie das Ergreifen des As mit 6 bequem macht, wodurch ein Trugschluß möglich wurde, der sehr gern dem Punkte auf der Oberdominante vorausgeht, auf welchen beide Stimmen in Gegenbewegung, wie feindlich gesinnt, gegen einander kämpfen, wozu die Dissonanzenharmonie Veranlaßung gab, die sich im freundlichen $^{6}_{4}$ ganz schulgerecht auflöst und dann durch den, der Oberdominante angehörigen kleinen Septimenakkord auf die Tonika führt, um von da in großartigen Dezimen den Lauf aufs Neue zu beginnen und denselben, in neuer Wendung, zur Unterdominante und deren Paralleltonart zu führen und im Sextenakkorde von D moll einen Augenblick Odem zu schöpfen.

Da man von der Unterdominante nicht auf die Tonika, sondern auf die Oberherrin derselben gesetzlich fortschreiten soll; so mußte das Ohr auf dieselbe wieder durch Dissonanzen nachdrücklich vorbereitet, und mit vollem Dreiklange auf der Tonika der zweistimmige Lauf beruhigend geschloßen werden, so kurz auch diese Beruhigung ist. Denn in der Etüde sollen beide Hände gleichmäßig beschäftiget werden. Darum erhält nun die linke Hand das Motiv auch noch allein, wodurch der Schluß gebildet wird. Der vollstimmige abgekürzte Schluß mit dem Quartsextenakkord, hält sich, um hinreichende Beruhigung zu gewähren, zögernd länger auf als im Eingange. Dennoch ist dadurch Eingang und Ausgang gleichgestaltet, in Uebereinstimmung gebracht, was logisch richtig ist.

Es könnte aus dem kleinen Keime ein anderes hochstämmiges Ge-

wächs gezogen werden, wenn noch eine Figur damit verbunden würde, wodurch zugleich mehr Abwechselung in das Tonstück käme. Zur Nachbildung der so eben vollendeten Etüde können folgende Figuren dienen:





Der Componist muß sich bei der Benutzung dieser Aufgaben dem Charakter des Instrumentes anschließen, für welches er schreibt und darauf achten, in welchen Tonregionen, Octaven, Stimmen die Durchführung am bequemsten, sprechendsten und wohlklingendsten werden kann.

Wenn alle vorhandenen Stimmen die Figur erhalten können, so wird die Durchführung vollständig werden. Das kann aber mehr als einmal geschehen; nur müssen dann, der Mannigfaltigkeit wegen, auch Umkehrungen der Figur, Trugschlüsse, unmittelbare Modulationen angewendet, und neue Figuren eingewebt werden.

Es ist also wichtig, wo und wie der Gedanke zuerst zum Gehör gebracht wird, ob in tiefen oder hohen Octaven; denn dadurch kann er stumpf, matt, weniger energisch und glänzend sich ankündigen. Das würde z. B. der Fall sein, wenn man folgenden Gedanken in tiefen Octaven vortragen wollte:



Auch muß darauf gesehen werden, ob forte oder piano anwendbar

ist; ob man von tiefen Octaven zu höhern mit crescendo auffsteigen kann; ob das Tonstück mehr Vorzüge der Beredtsamkeit gewinnen könne, wenn der Gedanke erst in Moll, dann in höher liegenden Octaven in Dur zum Gehör gebracht würde. z. B.







Mit nachahmender Fortsetzung dieses absteigenden Ganges kommt man, in lauter Sextenakkorden, sehr leicht wieder auf die eingestrichene Octave zurück, wo dann eine n e u e Figur angebracht werden kann. Nach dieser ergreift die linke Hand wieder die Figur und geht bis in die große Octave, z. B.






a) Punkt.



Der figurirte Punkt a, geht sechs Takte lang fort, damit die Oberstimmen Zeit zum Herabsteigen erhalten, und das Eintreten der Tonika wünschenswerth erscheinen könne. Um aber die Rückkehr auf D moll vorzubereiten, wird erst noch das zuletzt hinzugekommene Keimchen benutzt und von diesem aus hinabgestiegen, um nochmals an den Anfang zu erinnern, und auf der Tonika die figurirte Oberdominante nachahmen zu können, was zögernd geschieht, damit die nöthige Beruhigung erzeugt werde. Es ist nicht zu verkennen, daß eben so gut plagalisch, in D dur, hätte können geschloßen werden; aber dann wäre die Molltonart nur Nebensache oder Einleitung zu D dur gewesen. Das wird eben dadurch vermieden, daß D moll schließt.

Bei Verfertigung solcher Tonstücke können noch Nebenabsichten in's Spiel kommen, so daß z. B. beide Hände gleichmäßig, vom Anfang bis zu Ende, durch Figuren aus Taktnoten, in lebhafter Thätigkeit erhalten werden, von welcher Art eine große Menge von ausgezeichneten Meistern des Clavierspiels vorhanden, und hinreichend bekannt sind. Oder es soll z. B. der schwache vierte Finger durch angemessene Uebungen gestärkt werden; dann werden die Figuren, diesem Zwecke entsprechend, gestaltet.

Diese Mittheilung kann zugleich dazu dienen, daß man beim Spiel der Etüden Anderer auf den Bau derselben aufmerksam ist und denselben nachahmt. Doch soll alles Nachahmen Andrer nur übende Vorarbeit zur steigendern Selbstständigkeit im Kunstgeschmacke sein; denn der Componist soll sich in seiner Individualität aussprechen, von sich ein treues Porträt liefern. Und das hat mehr Werth als wenn man diesen oder jenen Componisten, für welchen eben die Menge schwärmt, und der sehr leicht überschätzt sein kann, nachbetet. Dafür spricht schon die Erscheinung, daß, wie in der leiblichen Constitution, so auch in der geistigen jedes Menschen, eine Harmonie der Kräfte ist, die eben das Werk des Künstlers mit dem Stempel der Originalität ausstattet. Die Genialität des Künstlers liegt niemals im Nachtreten in die Fußtapfen Andrer, sondern in der Einbildungskraft, in der Phantasie und

im Gefühlsvermögen, die eines unendlichen Ausdruckes fähig sind. Am wenigsten soll man blind nachahmen d. h. ungeprüft, nur um aus Eitelkeit andern berühmten Leuten ähnlich zu sein, deren Styl, Bau, Methode sclavisch annehmen.

Zehnter Abschnitt.

Vom Bau kleiner und großer Tonstücke.

---

§. 16.

Die Formen der kleinen Tonstücke sind zugleich Bilder von den größern, da bei beiden dieselben Gesetze des Bauens zum Grunde liegen. Daraus geht schon hervor, daß die kleinern Producte des Tonsetzers auch ihren Werth haben; darum soll das Wichtigste davon nicht vorenthalten werden.

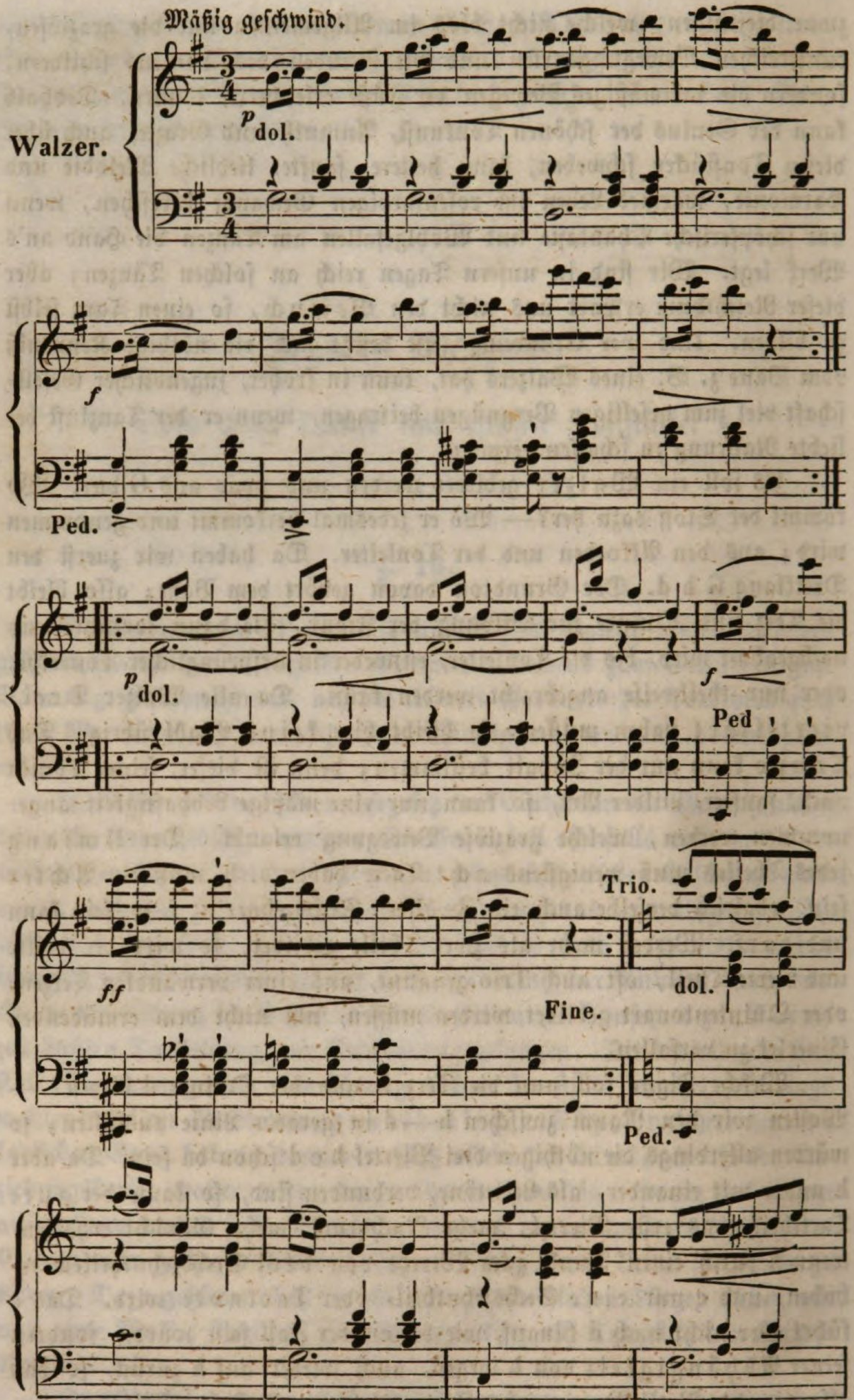
Auch hier soll das Vernunftgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit nicht vernachlässiget werden. Die Form soll ebenfalls nicht in Uebertreibung erscheinen, nicht zur Unform, ohne ästhetischen Geschmack ausarten; auch hier soll das gemäßigte Prinzip, wie das anmuthige, graziöse nicht aus dem Auge gelassen werden. Und es wird auch alsdann das innerlich lebende Tonbild immer nach Verhältniß der Anlagen, nach dem Grade der Uebung im Erfinden und Gestalten des Tonsetzers zur Form, zur äußern Darstellung, zur Erscheinung gelangen. Die individuelle Gestalt, Anordnung oder Einrichtung kleiner Tonstücke beruhet allerdings meistens auf der Verbindung zweitheiliger Sätze, welche einen melodischen Gang haben; denn ein Satz allein hat keine ausreichende Anziehungskraft; daher wird ein zweiter nothwendig, wenn das Ganze ansprechend werden soll. Es werden demnach die verbundenen Theile eines Ganzen nur geringen Umfang haben dürfen, um kleine Tonstücke zu bilden. Dazu gehören aber sowohl alle gebräuchlichen Tänze, Lieder mit und ohne Worte, Rondos, Variationen, kurz alle Tonstücke von kleinem Umfange.

Zuerst müssen dem zu Folge die Tänze an die Reihe kommen, und

zwar diejenigen, welche nicht blos im Allgemeinen nur die graziösen, kunstreichen Bewegungsarten und die Freuden des Tanzens schildern, sondern die taktmäßiges Bewegen der Füße erleichtern können. Deshalb kann der Genius der schönen Tonkunst, Anmuth und Grazie, auch über diesen Tonstücken schweben, kann heitere, sanfte, liebliche Melodie und Harmonie, warmes Leben im rosenfarbigen Gewande herrschen, wenn nur schöpferische Phantasie und Wohlgefallen am Tanzen die Hand an's Werk legt. Wir sind in unsern Tagen reich an solchen Tänzen; aber dieser Reichthum erspart uns nicht den Versuch, so einen Tanz selbst zu bilden. Und wer Erfindungsgeist besitzt und die nöthige Kenntniß vom Baue z. B. eines Walzers hat, kann in froher, jugendlicher Gesellschaft viel zum geselligen Vergnügen beitragen, wenn er der Tanzlust beliebte Nahrung zu schaffen vermag.

Es soll ein Walzer gebildet werden und zwar aus G dur. Wo kommt der Stoff dazu her? — Wo er jedesmal herkommt und genommen wird; aus den Akkorden und der Tonleiter. Da haben wir zuerst den Dreiklang G h d. Der Grundton davon gehört dem Baße; also bleibt die Terz und Quinte zur Bildung der Figur, die dann fortschreitend nachgeahmt wird, bis die Tonleiter, entweder in ursprünglicher Tonreihe, oder nur theilweise angebracht werden kann. Da alle Walzer Dreivierteltact haben müssen, so bleibt hier keine Wahl übrig. Das Tempo kann nur der Inhalt bestimmen; denn ist dieser, seiner Tonika nach, sanfter, milder Art, so kann nur eine mäßige Lebhaftigkeit angenommen werden, welche graziöse Bewegung erlaubt. Der Umfang jedes Theiles muß wenigstens acht Tacte haben d. h. muß ein Achter sein, obgleich derselbe auch ein Zwölfer, Sechszehner u. s. w. sein kann und darf. Werden mehr als zwei Theile gebildet, so wird der dritte und vierte Theil, oft auch Trio genannt, aus einer verwandten Terzen- oder Quintentonart gebildet werden müssen, um nicht dem ermüdenden Einerlei zu verfallen.

Welche Figur soll nun die Terz h und die Quinte d bilden? — Wollen wir den Raum zwischen h — d in gerader Linie ausfüllen; so würden allerdings die nöthigen drei Viertel h c d schon da sein. Da aber h und c mit einander, als Leitetöne, verbunden sind, so kann der gute Tacttheil, das erste Viertel, mehr Nachdruck, mehr Gewicht erhalten, wenn h durch einen Punkt zum Werthe von drei Sechszehntheilen erhoben, und c nur eine Sechszehntheil- oder Tactnote wird. Das c führt aber nicht nach d hinauf, wie bei cis der Fall sein würde, sondern seiner Abhängigkeit von h wegen, auch wieder auf h zurück, so daß also nun die Vereinigung dieses Stoffes folgende Gestalt erhält:


Mäßig geschwind.
Walzer.
p
dol.
f
Ped.
p
dol.
f
Ped
ff
Trio.
dol.
Fine.
Ped.



Die Figur steigt bis zur Oberdominante, um auf die Tonika, wo der Vierer endiget, zurückzukehren und alsdann nochmals, aber mit anderer Harmonie und Kraft, auf's Neue ihren Aufschwung zur Oberdominante zu nehmen, auf welcher der erste Theil ganz schulgerecht schließt, wodurch aber das Bedürfniß, wieder auf die Tonika zu wandern, begründet wird, was ebenfalls piano dolce beginnt und fortissimo endiget, um treu nachzuahmen.

Das Trio, von der Unterquinte c ausgehend, bequemt sich erst im zweiten Tacte die angenommene Figur zu ergreifen und umgekehrt erscheinen zu lassen, benutzt dagegen die Tonleiter allseitiger. Der erste Theil schließt absichtlich wieder auf der neuen Tonika, um den zweiten Theil mit Terzenverwandtschaft beginnen zu können und geht, nach Beendigung des ersten Vierers, durch den Secundenakkord auf die Tonika zurück. Dann wird der erste Walzer aus G-dur wiederholt; denn das Trio ist nichts, als ein zweiter Walzer, der nur nicht das Ende des Tonstückes sein kann, da er nicht die wesentliche Tonika hat, von welcher er abhängig ist.

Es würde den Charakter des Tanzes nicht verändert haben, wenn derselbe mit Auftact begonnen hätte. Eben so ist es auch bei der Menuet, die ebenfalls im Auftacte, wie im Niedertacte anfangen kann, wenn die melodischen Theile derselben nur ein rhythmisch geordneter Achter sind, aus zwei Theilen gleichzähliger Art besteht und ein Trio hat, das in einer verwandten Tonart mit der Tonika der Menuet stehen muß, damit die Menuet wiederholt werden kann. Ist die Menuet nicht zum Tanzen bestimmt, so braucht sie sich nicht streng an geradzählige rhythmische Verhältnisse zu binden; wenigstens kann das Trio viel größern Umfang bekommen, als die Menuet.

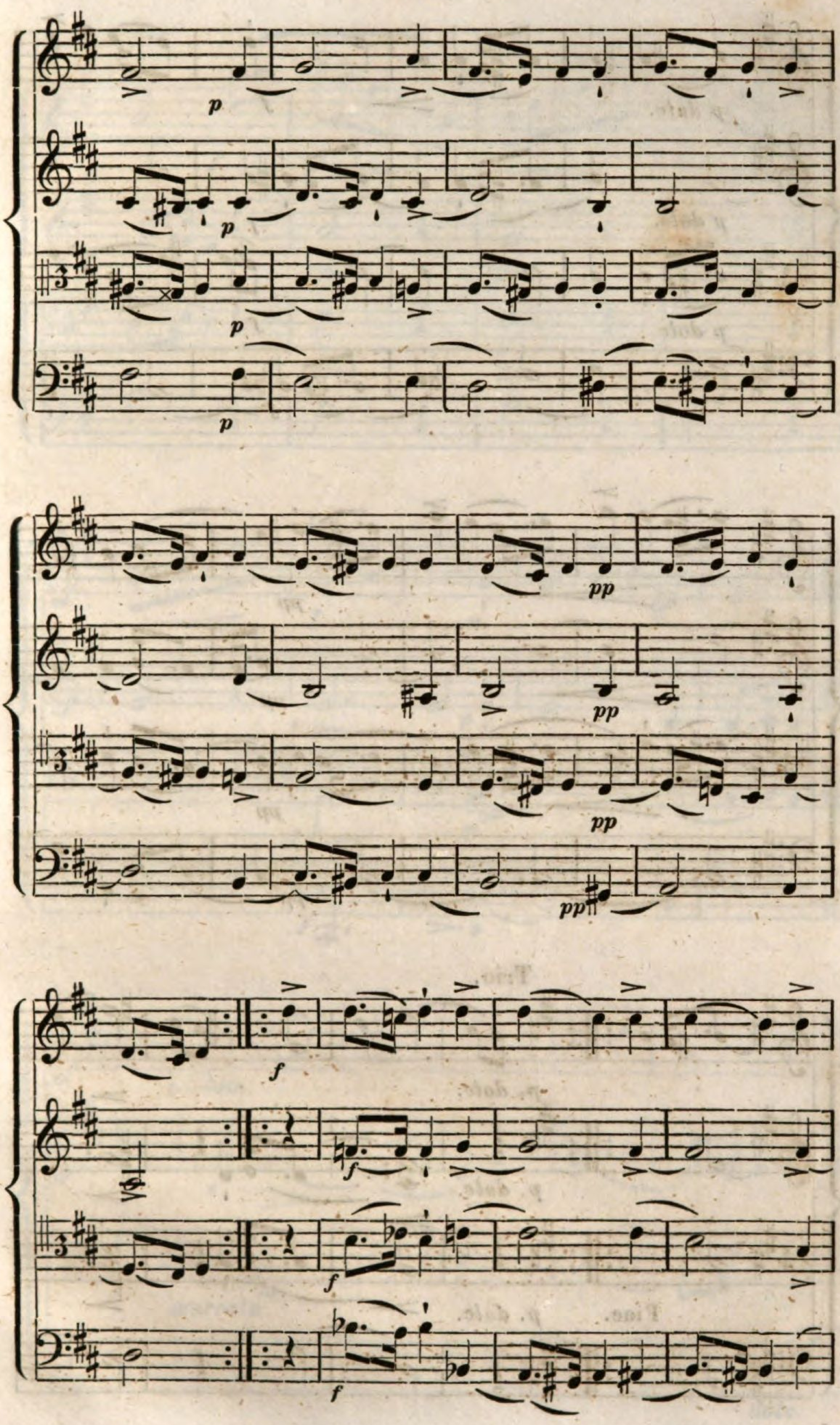
Auch hier kann also der erste Theil der Menuet so gebaut werden, daß dieser für sich allein schon ein abgerundetes Ganzes ausmacht; aber gewöhnlich nicht in der Tonika, sondern auf der Oberdominante endiget, um einen zweiten Theil in Aussicht zu stellen, der aber zur Beruhigung des Innern, auf die Tonika zurückkehren und auf ihr schließen muß.

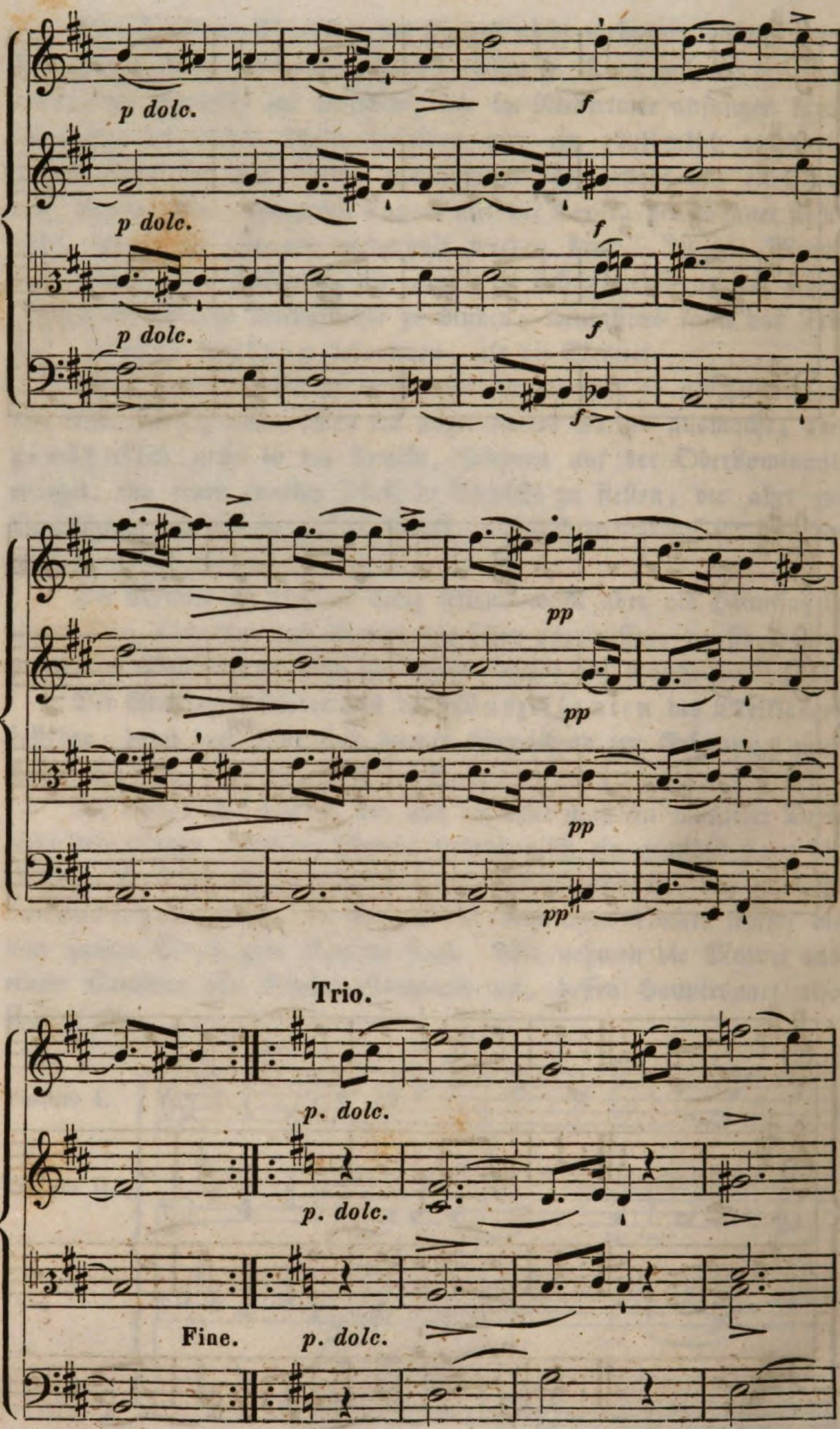
Die Menuet ist jetzt als Tanz selten, wohl aber als Hauptsatz in einem Trio, Quatuor und Symphonie öfter anzutreffen, da sie contrapunktischer Bearbeitung fähig ist, wozu dieselbe hier benutzt werden soll.

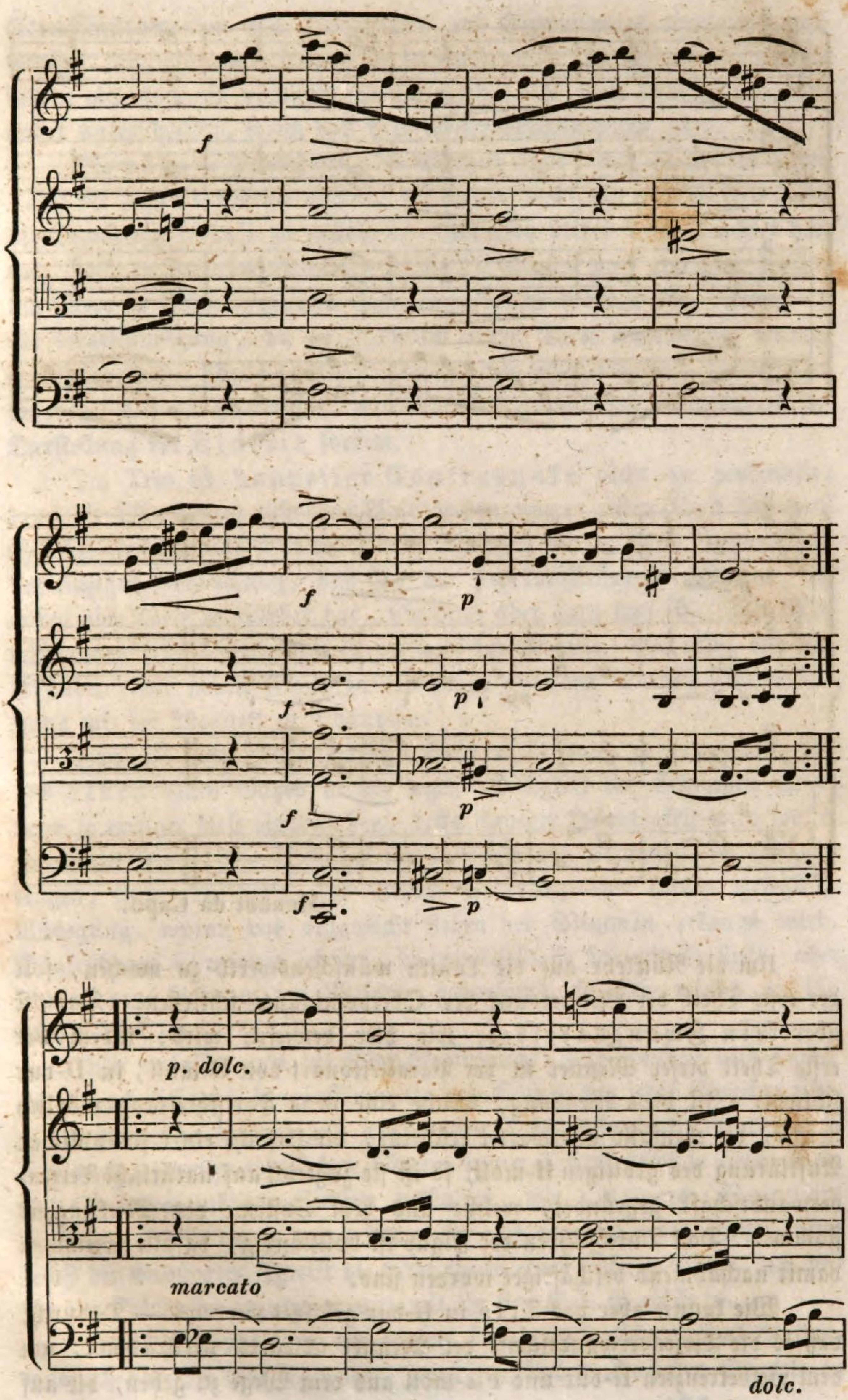
Der Stoff wird wieder aus den Wurzellauten des Dreiklanges bestehen; denn drei Töne sind immer hinreichend zur Erbauung eines Tonstückes, da Drei ein System bilden.

Die Tonart soll H-moll sein und der Tact muß ein munterer Dreivierteltact werden, weil die Menuet ursprünglich ein graziöser Tanz ist. Erscheint sie in einem Quartet oder in einer Symphonie, wie wir jetzt voraussetzen wollen, so muß sie in derjenigen Tonart leben, die dem ganzen Werke zum Grunde liegt. Wir nehmen die Menuet aus einem Quatuor für Streichinstrumente an, dessen Haupttonart also H-moll ist.






p dolc.
f
p dolc.
f
p dolc.
f
f
pp
pp
pp
pp
Trio.
p. dolc.
p. dolc.
Fine.
p. dolc.


f
f
p
f
p
f
p
f
p
p. dolc.
marcato
dolc.





Menuet da Capo.

Um die Rückkehr auf die Tonika wünschenswerth zu machen, soll der erste Theil der Menuet auf der Oberdominante schließen. Das ist aber **kein Zwangsartikel**, wie hier bewiesen wird, indem der erste Theil dieser Menuet in der Paralleltonart von H-moll, in D-dur schließt. Ist diese Wendung, welche eine neue Fortschreitung möglich macht, die ebenfalls unerwartet erscheint, die Ursache einer freundlichen Aufklärung des grolligen H-moll, so ist sie zugleich auf natürliche Terzen= verwandtschaft gegründet, welche aus dem Systeme des Mitklingens stammt. Das Durchführen der Figur ist vollständig, da alle Stimmen damit nachahmend beschäftiget worden sind.

Wie konnte aber das **Trio** in G-dur gebildet werden? — Dadurch, daß es die Terzenverwandtschaft der Menuet abwärts **nachahmt**, um dem vielbekreuzten H-dur und Fis-moll aus dem Wege zu gehen, die auf

Streichinstrumenten viel Unbequemes und Gezwungenes erzeugen, auch weniger sangreich und freundlich sein würden. Es würden auch die beiden mit einander verbundenen Menuetten sich noch schärfer von einander unterscheiden, wenn das Trio weiter ausgesponnen wäre.

Die nähere Betrachtung der Menuet zeigt, daß gleich im ersten Tacte die Figur im Cello und in der Viola umgekehrt eintritt, um die Bewegung lebhaft zu gestalten. Im Bau beider Sätze leuchtet hervor, daß da, wo die Stimmen 3, 6, 10 Stufen von einander liegen, die Figur in diesen bequemen Lagen angebracht worden ist. Ferner ist die Gegenbewegung, da sie schon im ersten Tacte angewendet wurde, theils im Cello, theils in der Viola mit der ersten Violine, beibehalten worden, wie es gute Arbeit und die Benutzung jeder Gelegenheit zur Darstellung der Einheit fordert.

Im Trio ist doppelter Contrapunkt nicht zu verkennen; denn die Oberstimme führt die Melodie den ganzen ersten Theil hindurch und die Unterstimme thut dasselbe den ganzen zweiten Theil hindurch mit der einzigen Abweichung, daß sie, um sich künstlicher zu gestalten, die ersten vier Tacte umgekehrt hat, übrigens aber ganz treu ist. Die Mittelstimmen behalten aber die Hauptfigur der Menuet, um nicht erst das Erfinden einer neuen Figur zu erzwingen und den innigen Zusammenhang mit der Menuett zu behaupten.

Zugleich bietet dieses Tonstück Gelegenheit dar, zu bemerken, daß das Leben eines Satzes in der regen Thätigkeit der Stimmen liegt; denn je ruhiger diese einhergehen, desto weniger Lebendigkeit wird wahrzunehmen sein. Die Sclavenketten, welche die Stimmen im Akkorde tragen, sind abgestreift, ihr Athem ist freie, aber immer gesetzliche Bewegung, woran das organische Leben der Stimmen erkannt wird. Obgleich auf Harmonie gestützt, so entwickeln sie sich mit Freiheit, aber immer den Gesetzen der Melodie gehorsam; folglich nicht willkührlich! —

Wir verlassen nun die Streichinstrumente und wenden uns wieder an unser beliebtes Schlaginstrument, das Piano, wo jeder Einzelne seine Seelenstimmung vollstimmig aussprechen kann. Zugleich wenden wir uns auch wieder zu wirklichen Tänzen, wenn sie auch nicht so tiefen Sinn und so contrapunktische Zierden enthalten, wie Quatuors, Quintuors u. s. w. Dafür zieren und erfreuen sie das gesellige Leben mehr; denn selbst der Großvater ergreift die zarte Hand einer schönen Dame, um mit ihr zur Polonaise anzutreten und mit ihr den Ball zu eröffnen.

Dieser Nationaltanz der Polen hat manche Eigenthümlichkeiten, wodurch aber die dem bequemen, graziösen Gehen ähnlichen Schritte in

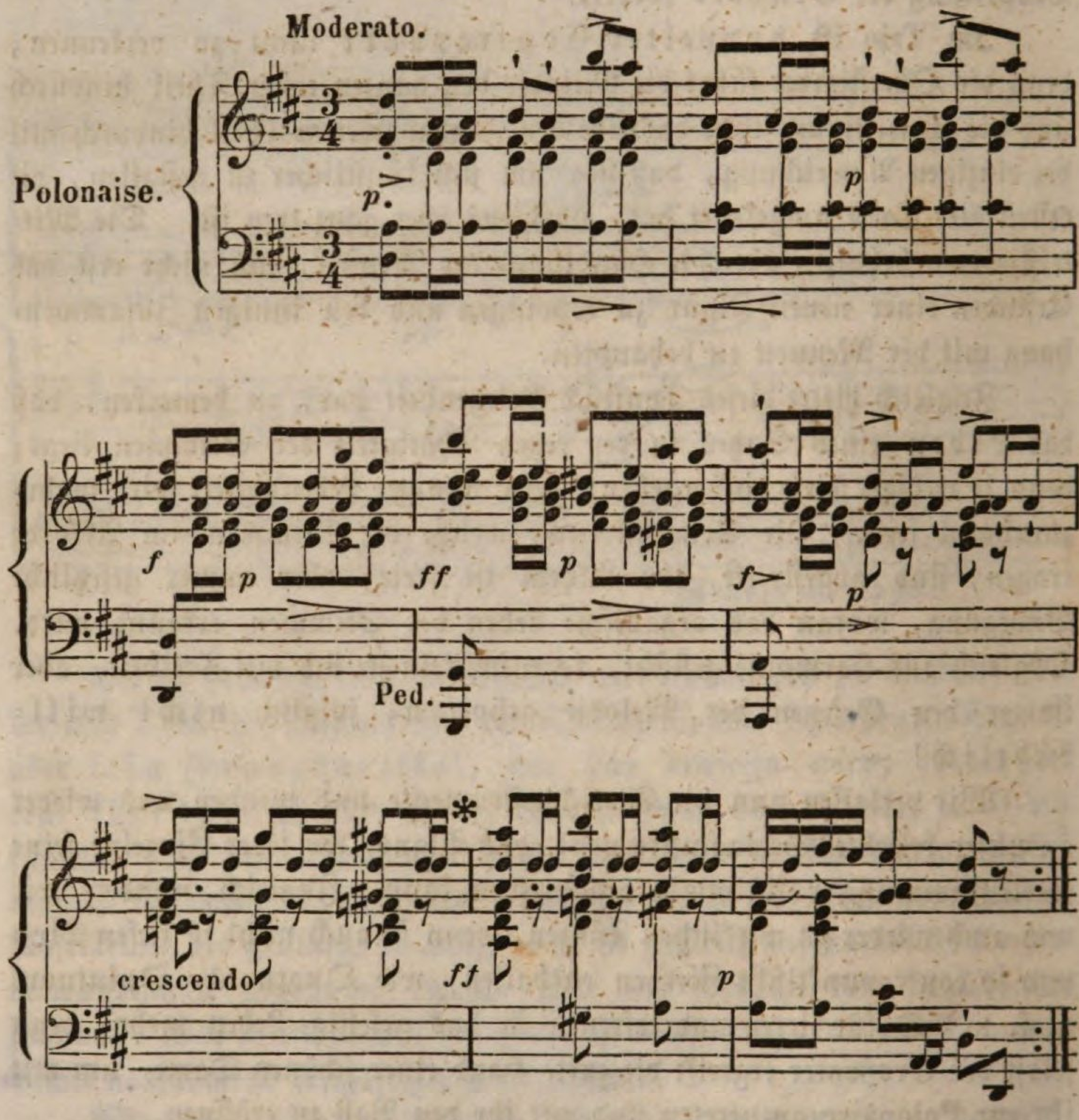
ihrer tactmäßigen Bewegung gar nicht gestört, vielmehr freundlich befördert werden. Als Tanz liebt die Polonaise

1) einen nicht zu heftig bewegten, mehr gangähnlichen Dreivierteltakt.

2) will sie, daß alle Cäsuren ihrer Absätze und Tonschlüsse auf den schlechten Tacttheil des Dreivierteltactes fallen sollen.

3) fordert sie nicht allein gerade rhythmische Theile, sondern liebt auch noch einen sehr fühlbaren Einschnitt im zweiten Tacte eines jeden dieser geradzählichen melodischen Theile.

4) verlangt sie auch zwei Theile, welche wegen der willkührlichen Figur des Tanzens an keine bestimmte Tactzahl gebunden sind; also kann der erste Theil acht, der zweite aber zwölf bis sechszehn Tacte haben z. B.



Die zwei letzten Tacte sind nicht energisch genug, sind zu matt, um zu schließen; darum verbeßert:


ff
p
ff
ff
f
f
p. dolc.
f
Trio.
Fine.
f
dolc.
p
8va
f
m. d.
m. d.

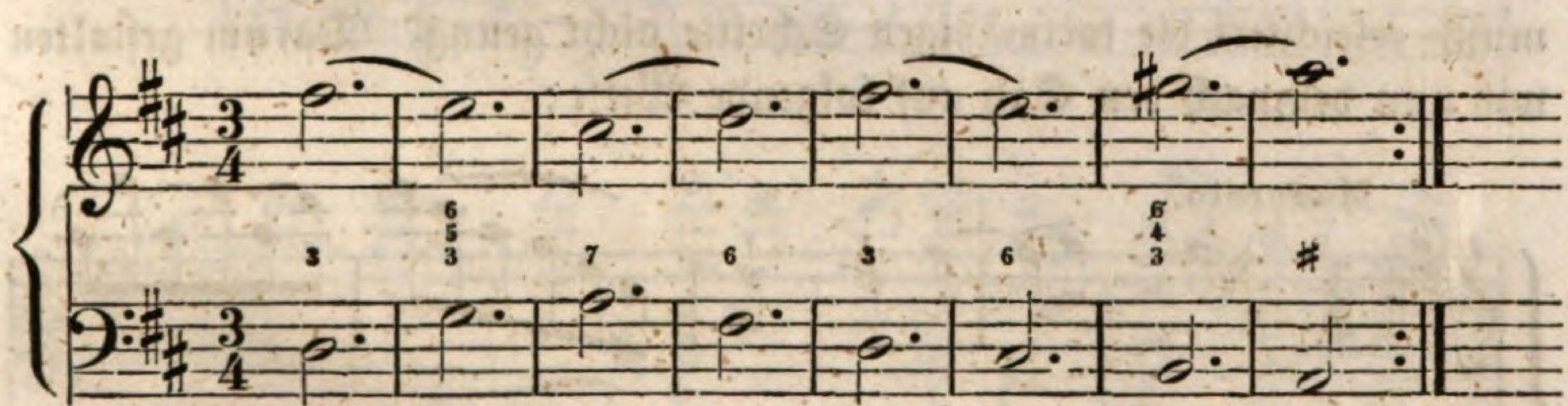


Der Stoff besteht hier nur aus zwei Tönen a und h, wie die ersten Tacte zeigen. Durch die verbeßerten, höher aufschwingenden zwei Tacte gewinnt der Schluß des ersten Theiles an freudiger Kraft und befriedigt

mehr den Character des D-dur; aber zugleich verpflichtet diese aufsteigende Tonleiter auch zur Nachahmung derselben im zweiten Theile, wie Figura zeigt; damit Uebereinstimmung erzeugt werde. Das Trio, abermals in der Unterdominante der Haupttonart, um bescheiden zu erscheinen, hat nur Aehnlichkeit mit der Polonaise und ist mehr wegen der Fortschreitung der Harmonie zu betrachten, weil im zweiten Theile, vom dritten Tacte an, Ellipsen sind, da drei Septimenakkorde nach einander folgen, wozu der Baß die Grundtöne in Quintenfolge hörbar macht. Die Zweckmäßigkeit, welche in der Tonkunst allgemeines Gesetz ist, spricht für diese Fortschreitungen, da sie der Rhythmus fordert. Damit soll aber nicht die Meinung unterstützt werden, daß Alles, was hübsch klingt, auch richtig sei! —

Wird die Polonaise idealisirt, wie z. B. C. M. von Weber, Moscheles und andere Kunstmeister gethan haben, so fällt das Trio weg. Auch geht dann eine großartige Einleitung voraus, wie eben bei M. von Webers Polonaise aus Es-dur, wo dieselbe in Es-moll geschrieben ist. Spohrs Polonaisen sind ebenfalls classische Musik, wie allgemein anerkannt ist.

Dem Tanz-Reglement gemäß, sollte nun hier erst der Walzer folgen. Wer dagegen nicht verstoßen mag, benutze gefälligst den Stoff, welcher nur aus zwei Tönen bestehen soll, nämlich aus fis und e; denn die Haupttonart des daraus zu bildenden Walzers, soll D-dur sein. Der Dreivierteltact, welcher da gesetzlich ist, wird mit dem fis und e sehr leicht in Uebereinstimmung gebracht, wenn man aus den zwei Tönen einen Zweier bildet, diesen umkehrt, woraus dann cis und d, wieder ein Zweier entsteht. So ist der Vierer fertig, der durch Nachahmung zum Achter gestaltet erscheint. Zu dieser Melodie setzte man alsbald die Harmonie, welche bei Tänzen immer aus der Tonika mit ihren beiden Haupttönen besteht und setzt die Akkorde dieser Bässe in Signaturen dazu, z. B.



Wird dieser Satz in dieser Verfassung gespielt, so fühlt man lebhaft, wie wahr es ist, daß erst die Stimmen demselben das Leben geben müssen, die eben dadurch erzeugt werden, daß die Intervalle, die

in einem Raume gefangen gehaltenen Bestandtheile der Akkorde, entfesselt und freie Bewegung erhalten müssen, wenn der Character des Tanzes wahrnehmbar werden soll. Daher würde sich dieser Satz auf folgende Art gestalten:





Der Triller, das Abbild des freudigen Lachens, zeigt sich gern auf dem Leitetone, wie hier auf gis im vorletzten Tacte, wo auch der Ausdruck der Freude, über die glückliche Ankunft auf der Oberdominante, am rechten Orte ist. In dieser Fassung ist immer noch kein Leben in der Melodie und muß durch Verwandlung der langen Noten in Figur erzeugt werden. Und in der Begleitung vermißt man vor dem Sexten-akkorde im vierten Tacte, den Secundenakkord, wodurch die Harmonie von dem gewöhnlichen Fortschreiten befreit werden kann. Auch ist dieselbe noch leer, schlaff und matt, um den guten Tacttheil hervorzuheben und, worauf bei den Tänzen, wie bei den Märschen gesehen werden muß, erleichtert die tactmäßigen Schritte nicht genug. Darum gestalten wir nun demnach den Satz auf folgende Weise:

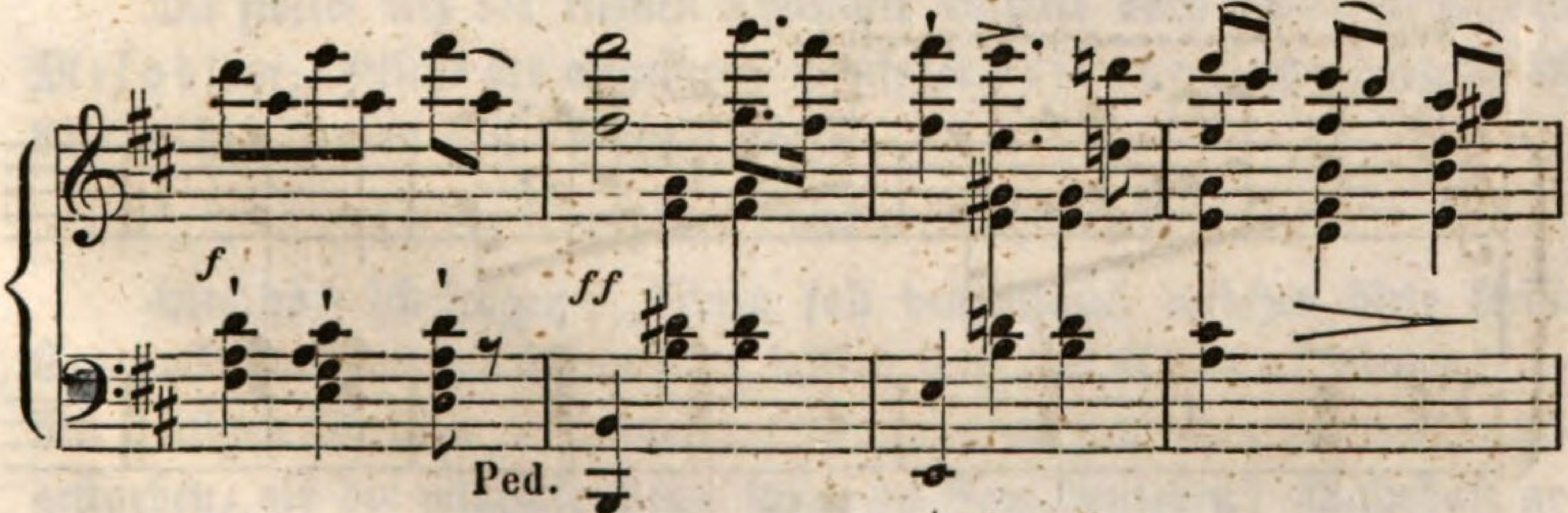




Die Grundtöne der Akkorde klingen nun voller und die Mittelstimmen haben ebenfalls mehr Fülle. Die Melodie ist durch die Zergliederung der Akkorde, woraus die Töne derselben stammen, so wie durch kleine Vorhalte zu einer neuen Gestalt gekommen. Die auf diese Art entstandenen Figuren der Melodie, müssen im zweiten Theile beibehalten werden, können aber auch umgekehrt erscheinen.

Die ursprünglichen Melodietöne sind leicht in jedem Tacte zu erkennen; aber daß der erste Tact des zweiten Vierers wieder dieselbe Harmonie hat, daß fis wieder auf D steht ist einseitig und arm an harmonischer Abwechselung. Besser ist demnach das fis nicht als *Terz* eines Dreiklanges, sondern als *Quinte* eines andern Akkordes zu behandeln. Und dann wird auch, wenn mit Auftact angefangen wird, der Niedertact mehr Nachdruck gewinnen, als der sehr kurze Vorschlag zu geben vermag. Demnach *gestaltet* sich der Satz wieder anders z. B.






8va
p
f
Ped.
8va loco
ff
p. dolc.
8va
ff
8va
loco

Der Schluß des ersten Theiles ist nicht nachgeahmt worden. Warum nicht? — Weil am Ende des zweiten Theiles eine neue Figur, welche den Stoff zum dritten Theile bilden sollte, angebracht wurde. Und es fällt in die Augen, daß der ganze zweite Theil sich nur mit Nachahmung der Hauptfigur des ersten Theiles beschäftigt; darum konnten die Zergliederungen des dritten und vierten Tactes eben so wenig nachgeahmt werden, als die Rückungen des vorletzten Tactes im ersten Theile. Der Componist, das wird hier abermals klar, soll immer wissen, was er will und warum er es eben so und nicht auf andere Art darstellt.

Der eigentliche Zweck dieses Walzers war: auf das Denken beim Bilden und Gestallten eines Tonstückes dieser Art aufmerksam zu machen. Wenn Tänze aber noch einen besondern, den Inhalt bezeichnenden Namen erhalten, wie z. B. Herbstblüthen, Feen-Reigen, Merkurflügel u. s. w., alsdann ist nicht hinreichend nur auf den Bau derselben zu achten, sondern auch auf die angemessene, dem Titel entsprechende Sprache zu merken.

Die Composition der Tänze anderes Namens, wie Polka, Mazurka, Contretanz u. s. w. unterscheidet sich vorzüglich durch den in ihnen herrschenden Pulsschlag; denn manche haben, wie Polka, Zweivierteltact. Wer niemals Unterricht im Tanzen hatte, dem wird es schwerer, sich in die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Tänze zu finden, nicht gegen die Tacteinkleidung zu fehlen; es wäre denn, daß er fleißig Tänze aller Art gespielt hätte, so daß er dadurch zur Kenntniß der Characteristik derselben gelangt wäre.

Wir haben auch noch Gegenstände vor uns, die es nicht erlauben der Göttin des Tanzes länger zu huldigen.

§. 17.

Die zweite Art der kleinen Tonstücke enthält auch zwei Arten von Melodien, welche der angehende Tonsetzer erfinden und harmonisch begleiten lernen soll. Dazu gehört

1) der Choral, 2) das weltliche Lied.

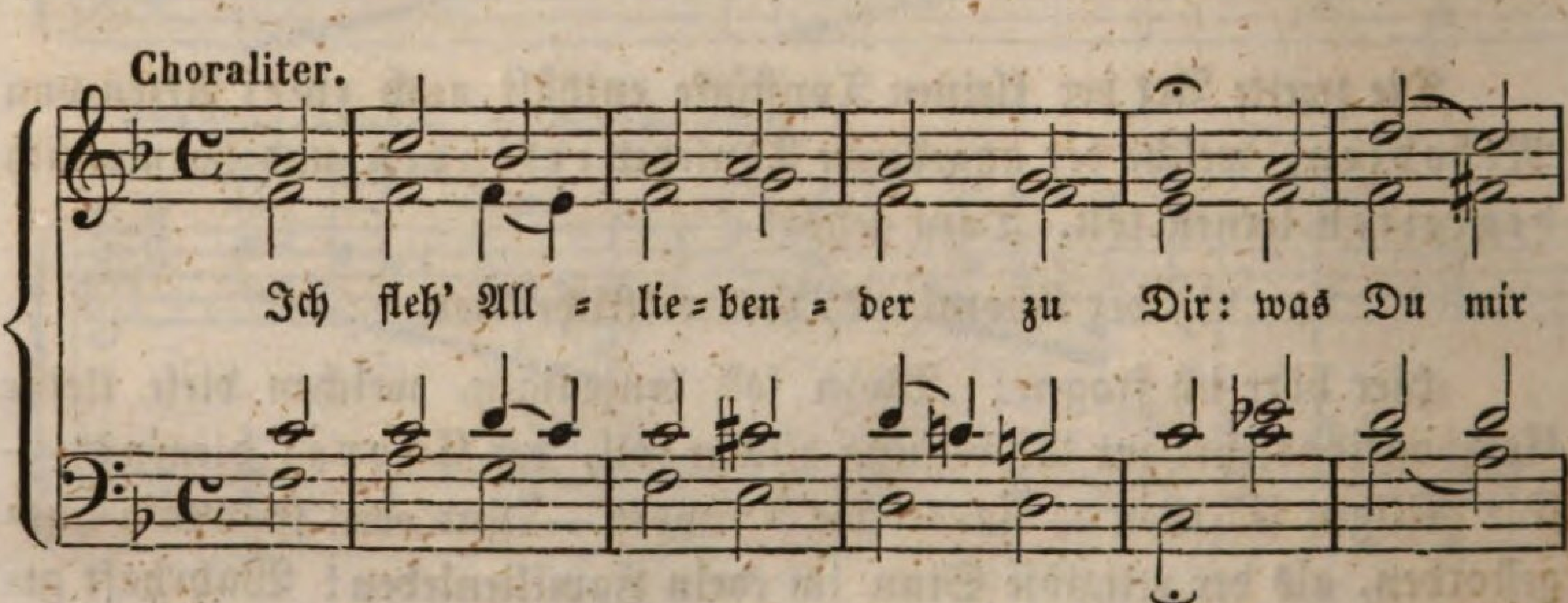
Hier höre ich fragen: „Wozu soll denjenigen, welchen diese kleine Compositionslehre zur Anweisung dienen soll, der Choral dienen?“ — Die heiligen Cäcilien — lautet die Antwort — sind eben so wenig ausgestorben, als der religiöse Sinn im edeln Familienleben! Wahrhaft ge-

bildete Personen finden, wie mir vieljährige Erfahrung gelehrt hat, oft weit mehr ästhetischen Genuß an einem gut begleiteten Chorale, als an den schönsten Tänzen, Variationen, Phantasien und großartigen, kunstreichen Tonstücken.

Diese Erscheinung erklärt uns der Charakter der geistlichen Melodien, welche nicht nur die einfachste Gattung aller Tonstücke sind, sondern auch durch ihre langsame, andächtige Feierlichkeit Geist und Herz erheben, stärken, den Tumult im Innern beruhigen, versöhnend, besänftigend wirken und gar keine Kunstbildung von Seiten der Zuhörer voraussetzen. Die Auffaßung des von allen künstlichen Figuren verschonten Chorals, der wie ein Schwan auf den reinen harmonischen Wellen im Reiche der Töne, ohne alle Verzierung, einherschwimmt, ist eben um so leichter, je mehr sich derselbe mit natürlicher Einfachheit, ohne allen weltlichen Prunk, begnüget. Daraus ist nicht nur die Bauart, sondern auch die ergreifende Wirkung des Chorals klar.

Der Charakter des Chorals kann aber nur nach dem Inhalte der Poesie, die Form aber nur nach dem Bau der Strophen gebildet werden. Es soll z. B. der Inhalt der Poesie eine Bitte, ein Gebet um irgend ein geistiges Gut sein; kann man da die demüthige und vom wohlgeordneten Vertrauen auf die Güte des Gebers aller guten Gaben, eine schmerzlichen, tiefbetrübten Ausdruck athmende Molltonart wählen, oder das lustige, kriegerische D dur? — Bescheidenheit ziert den Bittenden; wir wählen F dur, als zur Sprache des Bittens, wegen der sanften Terzenverwandtschaft mit A dur bezeichnend genug.

Der Tact ist der ruhig einherschreitende Viervierteltact, obgleich auch Choräle im 3/2, aus frühern Jahrhunderten vorhanden sind, die aber, wenn sie nicht sehr langsam vorgetragen werden, dem Walzer ähnlich zu werden in Gefahr kommen. Folgender Choral wird Gelegenheit darbieten, mehr Erklärung über dieses einfachste Product der Tonkunst zu geben.





Gebildeten Deutschen ist es bekannt, daß der Kunstausdruck **Metrum** aus der Dichtkunst entlehnt ist, wo es den Gang der Füße und den Umfang des Verses bezeichnet. Die Füße sind entweder zweisylbig oder dreisylbig, wo die Sylben entweder lang oder kurz sein können, so wie auch gemischt erscheinen.

Von zweisylbigen Füßen giebt es nur vier Arten, z. B.

1) Wo das Wort eine lange und kurze (– ◡) Sylbe hat, wie: Künste, schöne, Freude, Liebe. 2) Umgekehrt (◡ –): Figur, erfreut. 3) Wo beide Sylben lang sind (– –) z. B. etwas; 4) Wo beide Sylben kurz sind (◡ ◡) wie: lebendige Wellen.

Von dreisylbigen Füssen giebt es acht Arten, die nur mit den gewöhnlichen Zeichen für die Länge und Kürze der Sylben dargestellt zu werden brauchen:

1) – ◡ ◡. 2) ◡ ◡ –. 3) ◡ ◡ ◡ z. B. Entzückung. 4) – – –, wie: Herr. 5) ◡ – ◡. 6) ◡ – –. 7) – – ◡. 8) – ◡ – wie: edle That.

Man fühlt die außerordentliche Aehnlichkeit dieser Sylbenmaße mit den Bewegungen der Tacttheile, mit dem innern Werthe der Noten,

mit dem Tactgewicht. Unser Gefühl nimmt diese Art der Bewegung leicht an, versetzt sich in dieselbe und bemerkt dann gleich jede Abweichung, jede Unähnlichkeit zwischen der Bewegung der Sylben und der Töne. Alle Stimmen folgen demselben Gange, daher dürfen diese auch nicht gegen das herrschende Tactgewicht fehlen. Die Nebenstimmen sollen die Hauptstimme im Tactgewicht unterstützen, was vorzüglich alsdann der Fall ist, wenn in figurirten Melodien, dasjenige Tactglied, welches das Metrum bestimmt, mit melodischer Figur verziert ist, oder wenn dieses Pausen hat, so daß eine blos begleitende Stimme vorschlägt; oder wenn die Hauptstimme einen Ton hat, der größer am Werthe ist, als die Bewegungstheile des Tactgewichtes.

Die Unterbrechung des Tactgewichtes kann der Text fordern und muß dann erlaubt werden, als Ausnahme von der Regel.

Alle diese Bemerkungen sind mitgetheilt, um sich zu überzeugen, daß der Choral viel leichter componirt werden kann, als ein weltliches Lied mit Worten; denn beim Choral ist, vermöge des gleichen Contrapunctes mehr die Strophe des Verses und dessen Inhalt zu berücksichtigen. So hat der Vers des geistlichen Liedes fünf Strophen, daher im Choral auch fünf Absätze mit Ruhepunkten; denn auf den Ruhepunkten des Geistes, auf der Cäsur der Absätze und Einschnitte wird die Fermate angebracht, um den Sängern Zeit zu geben zum Odemschöpfen.

Da jede Stimme den Gesetzen der Melodie folgen soll, so ist darnach der Bau der Melodie des Chorals zu prüfen. Allerdings kann da nicht immer z. B. im Basse die Tonika und Oberdominante wechseln, weil es nicht fließend, nicht melodisch wäre. Eben so ist die zu ofte Folge der Dreiklänge manchmal plump und hart; denn erzwungene Reihen von Dreiklängen umgeht die fließende Harmonie absichtlich, da es mit dem melodischen und harmonischen Denken streitet und der Begleitung die Möglichkeit raubt, die Sprache der Melodie zu unterstützen und zu heben. Denn sollen auch die Noten der Melodie kein Wörterbuch zum Texte sein, so muß sie doch dem Inhalte desselben entsprechen, und niemals dem Charakter des Textes widersprechen.

Zur Uebung möge folgender Vers die Hand bieten:

„Was ist's, daß ich mich quäle?
Harr' seiner, meine Seele;
Harr' und sei unverzagt!
Du weißt nicht was dir nützet.
Gott weiß es, und Gott schützet,
Den schützet er, der ihm vertraut."

Eine von Sorgen um die Grundpfeiler des Lebensglückes gequälte Seele spricht ihren innern Zustand gewiß nicht in heitern Durmelodien aus; sondern wird zur Bezeichnung dieser Gemüthsstimmung viel eher eine Molltonart wählen. Darum soll A moll zur Tonart des Chorals dienen. Da der Vers sechs Strophen hat, so wird der Gebrauch der Fermate auch sechsmal nöthig. Weil aber das erste Wort der ersten Strophe kurz ist, so muß ganz entsprechend mit A u f t a c t angefangen werden, obgleich die äußere Gestalt der Note desselben eine halbe Tactnote bezeichnet.

Choraliter.



Wer die C Schlüssel geübt hat, kann nun beide Choräle für die vier Menschenstimmen aussetzen, da überall auf den gewöhnlichen Umfang derselben Rücksicht genommen worden ist und nur in der letzten Strophe hier, das dis im Alt und das gis im Tenor nicht ganz leicht zu singen ist. Es gehört aber zur Lieblingsneigung des Tenor, am Schluße die Septime des Akkordes hinauf zu singen, wie an beiden Chorälen zu sehen ist.

Uebrigens könnte es befremden, daß die Melodie der ersten Strophe des zweiten Chorals nicht immer fort, bis zur Oberdominante e hinaufsteigt, da doch der Text eine Frage enthält. Das wäre aber nicht nur blos mechanisch getreu, sondern würde auch gar nicht das Nachdenken des Klagenden über das Nützliche, Erlaubte und Zweckmäßige seiner Selbstquälerei bezeichnen. —

Da noch in vielen Familien religiöser Sinn lebt und auch wohl häusliche Andachtstunden zur Richtung des Geistes auf das Uebersinnliche gebräuchlich sind, so können vielleicht manchem Freunde derselben, Uebungen im Componiren folgender Texte willkommen sein.

„Gott, laß uns Wahrheit heilig sein,
Und laß es uns gelingen,
Des Irrthums Wolken zu zerstreu'n,
Und Licht uns zu erringen;
Um auf erhellter Lebensbahn
Mit festerm Schritt zum Ziel hinan,
Der Tugend treu zu wandeln." —

„Wohl dem, der in sich selber findet,
Was ihm die Welt nicht geben kann,
Sein Glück in dem Bewußtsein gründet,
Daß er nach seiner Pflicht gethan:
Der höher, als den Ruhm der Welt,
Ein freudiges Gewissen hält." —

„Zu dir, o Gott, das Herz erheben,
Zu dir mit frommer Andacht fleh'n,
Um uns zum Guten zu beleben,
Und unsre Tugend zu erhöh'n,
Ist dein Befehl und uns're Pflicht
Und stärket uns're Zuversicht." —

Nun schreiten wir zu den weltlichen Liedern, welche aber einer mehrseitigen Betrachtung unterliegen, bevor sie in Tönen ausgesprochen werden können; denn jedes Wort ist schon ein geistiger Akkord und der Dichter verbindet diese Akkorde zu einer Harmonie, welche die Tonkunst,

wie das Schöne im Schönen, abbildet und in Töne umschmelzt, wodurch dann der Geist zum Geiste spricht.

Das kann aber nicht geleugnet werden, daß in der Tonsprache derselbe Geist herrschen, dieselbe Begriffs- und Gefühlseinheit dargestellt werden muß, welche uns im Gedicht anspricht; nur dann wird das Tongedicht der Wiederschein, das Spiegelbild des Inhaltes der dichterischen Wortsprache. Man denke nur an Schubert's Lieder, um davon überzeugt zu sein, daß sich der Componist ganz in das hineindenken, hineinleben muß, was den Dichter begeisterte, wenn er in der Wahl der Tonart, des Tactes und Rhythmus keinen Mißgriff thun will.

Sehr oft ist es für den Lieder-Componisten nothwendig, jeden Vers des Gedichtes zu prüfen, da dieselben oft verschiedene Gedanken und Gefühle aussprechen. Wenn z. B. folgende beiden Verse in gleicher Tonart gesetzt würden, so daß die Worte des zweiten Verses ebenfalls in Dur stehen sollten, so würde ein Widerspruch zwischen Dicht- und Tonkunst entstehen; denn der erste Vers des bekannten Frühlingsliedes spricht die Freude über die Rückkehr des Wonnemonates aus und der zweite Vers redet, nach dem Gesetz des Contrastes in der Ideenverbindung, von der Möglichkeit, daß es sehr leicht der letzte Maimonat sein könne, welchen der Sänger jetzt so freudig begrüßt. Es ist eine betrübende Ahnung, ein Mahnen an die Unsicherheit des leiblichen Lebens, welche in der Seele des Dichters aufstieg.

1) Der Schnee zerrinnt, Der Mai beginnt; Die Blüthen keimen Auf allen Bäumen, Und Vögelschall Tönt überall!	2) Wer weiß, wie bald Die Glocke schallt, Da wir des Maien Uns nicht mehr freuen? — Wer weiß, wie bald Die Glocke schallt! —

Wollen wir diese beiden Verse in Musik setzen, so ist es noch nicht hinreichend, daß wir C dur und Viervierteltact mit lebhafter Bewegung wählen; denn es ist z. B. erst aus dem Sylbenmaaße der Verse zu beweisen, daß auch Viervierteltact wirklich angemessen ist. Zählen wir die Sylben der ersten Strophe, so finden wir allerdings, wie in der zweiten, fünften und sechsten, vier Sylben; aber die dritte und vierte Strophe enthalten fünf Sylben. Wird sich da nicht die Nothwendigkeit einer andern Tactart herausstellen? — Und wo giebt es eine Tactart mit fünf Tacttheilen oder Tactgliedern? — Nirgends! Und unser Tactgefühl würde eine solche Tactart nicht mit Wohlgefallen begleiten. — Und da die Mehrzahl der viersylbigen Strophen vorliegt, so wird die Wahl des Viervierteltactes rathsam erscheinen. Was soll aber mit den beiden fünf-

sylbigen Strophen geschehen? — Es werden die vierte und fünfte Sylbe in Tactglieder, nach §. 10 verwandelt, welche dann einen Tacttheil bilden. Auf diese Art bleibt der angenommene Tact ungestört.

Daß die erste Sylbe bei jeder Strophe kurz ist, lehrt das Gefühl, welches daher zum Auftacte verpflichtet, der dann natürlich beibehalten werden muß, da nirgends eine lange Sylbe kurz, oder eine kurze langgedehnt erscheinen darf, wenn das Metrum bestehen soll. Es ist schon hier klar, daß die Einkleidung in den Tact sorgfältige Prüfung der Worte nothwendig macht.

Nun ist immer noch zu bedenken, daß einige Akkorde zur Einleitung angeschlagen werden müssen, um es dem Sänger möglich zu machen, richtig zu intoniren, indem er von der Tonika ausgeht, um den ersten Ton zu treffen, von wo aus er dann die folgenden Töne berechnet und findet; denn das Geheimniß des Treffens beruhet auf dieser innern Thätigkeit, die endlich unbewußt und pfeilschnell vor sich geht.

Die leichteste Art der Setzkunst besteht hier darin, daß man die Melodie eben so mitspielen läßt wie die harmonische Begleitung, die allerdings auch dem Spieler allein gegeben werden kann, wenn der Sänger die Melodie allein erhält.



Das Wort „Schnee“ ist, seiner beiden Vokale wegen, lang; daher erhielt die Note c, zur Bezeichnung der längern Zeitdauer den Punkt, wodurch zugleich der folgenden kurzen Sylbe auch eine kurze Note zufallen konnte.

Die zwei ersten Tacte mit untergelegtem Texte beweisen schon durch ihre Begleitung, daß der Dreiklang der Tonika und der kleine Septimenakkord hinreichenden Stoff zum Bau des Tonliedes dargeboten haben.

Es wird aber der zweite Vers aus C moll und mit weniger lebhafter Bewegung zu schreiben sein, was keine Schwierigkeiten hat. Deswegen richten wir unsere Blicke auf folgendes Weihnachtsliedchen, welches ebenfalls für eine Singstimme in Musik gesetzt werden soll, sobald dessen Eigenthümlichkeiten aufgefunden worden sind; damit weder die Poesie noch die Melodie mit ihrer Begleitung beleidiget werde.

1) Mit himmlischer Milde
Begrüßt die Gefilde
Der liebliche Mai.
Doch er ist vorbei! —

2) Mit Rosen und Nelken,
Die auch schnell verwelken,
Schmückt Sommer die Flur.
Wo ist seine Spur? —

3) Die saftigen Trauben
Beschatten die Lauben
Im Herbste so schön.
Auch er muß vergeh'n! —

4) Der Winter ist schöner
Bleibt länger als jener
So flüchtige Mai,
Führt Weihnacht herbei.

5) Dies Fest aller Feste
Bleibt ewig das beste;
Weil's Alle beschenkt
Und Aller gedenkt! —

6) Und flieht auch der Winter,
So bleibt für uns Kinder
Erinn'rung zurück,
Als bleibendes Glück.

Der Inhalt dieses für die freundliche Kinderwelt bestimmten Gedichtes, ist so reich an Abwechselung, daß die Einheit desselben am Ende des vierten Verses bezeichnet werden mußte. Nur sind die ersten drei Verse von den folgenden dadurch verschieden, daß die letzte Strophe mehr trübe ist; aber die letzte Strophe der drei letzten Verse ist hell und freundlich. Daher wird auch die Melodie ihre Farbe wechseln müssen, wenn die drei letzten Verse an die Reihe kommen.

Der Inhalt bestimmt die Wahl der Tonart G dur; der Tact? — Wir wollen die Sylben zählen! — Die beiden ersten Strophen jedes Verses haben sechs, die beiden letzten aber nur fünf Sylben. Da scheint Sechsachteltact zu herrschen, wenn mit Auftact angefangen wird. Das Tempo wird wohl eine mäßig bewegte Natur erhalten dürfen, da keine leidenschaftliche Aufwallung, kein heftiger Affect aus dem Inhalte hervorleuchtet. Wir schreiben also:


Andante.
1. Mit
2. Mit
3. Die
Una corda.
p
1. himmli = scher Mil = de be = grüßt die Ge = fil = de der
2. Ro = sen und Nel = ken, die auch bald ver = wel = ken, schmückt
3. saf = ti = gen Trau = ben be = schat = ten die Lau = ben im
1. lieb = = li = che Mai; Doch
2. Som = = mer die Flur; Wo
3. Herb = = ste so schön; Auch


ritard.
1. er ist vor = bei! —
2. ist sei = ne Spur? —
3. er muß ver = gehn! —
ritard.
pp
4. Der Win=ter ist schö=ner, bleibt län=ger als je=ner so
5. Dies Fest al=ler Fe=ste bleibt e=wig das be=ste; weil's
6. Und flieht auch der Win=ter, so bleibt für uns Kin=der Er=
4. flüch=ti=ge Mai, führt Weih=nacht her=bei.
5. Al=le be=schenkt und Al=ler ge=denkt.
6. inn'rung zu=rück, als blei=ben=des Glück.

Die Abweichung, welche die drei letzten Verse nöthig machten, da freundliche Gedanken nicht auf dieselbe Art ausgesprochen werden dürfen wie jene klagenden, wird durch den Inhalt geboten. Dennoch hat die Melodie am Ende sehr wenig Abänderung erlitten, nur der Trugschluß und das Nachspiel fiel weg. Wer noch ein Nachspiel wünscht, braucht nur die Einleitung zu wiederholen, oder nachzuahmen.

Um Gelegenheit zur Selbstthätigkeit zu geben, folgen noch einige Gedichte mit Bemerkungen für das Componiren derselben.

Der Mai.

1) Mit des Thaues Perlenglanze
Wiegt in milder Frühlingsluft
Sich die blüthenreiche Pflanze
Sendet ihren Ambraduft
Sängern über grüner Saat.

2) Bunte Schmetterlinge schwelgen
Auf der jungen Blumenflur,
Saugen aus den zarten Kelchen
Honigseim, den die Natur
Liebreich ihnen zugedacht.

3) Und die Lämmer hüpfen, springen
Ueber üppig schwellend Moos.
Junge Vögel hören singen,
In des Nestes weichem Schoos,
Von des Frühlings Glück und Lust.

Die Wahl der Tonart könnte wieder G dur treffen, obgleich A oder E dur ebenfalls dem Inhalt entsprechen würden. Die Untersuchung der Sylben lehrt, daß acht und sieben Sylben in den vier ersten Strophen abwechseln und die fünfte wieder sieben Sylben zählt. Welche Tactart wird hier anwendbar? — Da müssen wir immer noch auf die Länge und Kürze der Sylben merken, bevor wir über den Tact und Rhythmus entscheiden. Es beginnt die erste Strophe der Verse mit zwei kurzen Sylben. Folglich muß der Auftact zwei kurze Noten, Tactglieder enthalten. Bei Viervierteltact würden zwei Achtel, bei Zweivierteltact aber zwei Sechszehntheile den Auftact bilden, welche dann ein wenig bewegtes Leben, ein mäßig bewegtes Tempo fordern dürften. —

Die productive Einbildungskraft ist sinnreich und erfinderisch genug bei gebildeten Personen, deren Intelligenz schon entwickelt ist, und deshalb keines Winkes weiter bedarf, um sich in dieser Art der Composition selbst zu leiten. Darum folgt noch ein

Schlummerlied.

1) Schlumm're sanft, du holde Kleine,
Schlumm're süß in meinem Arm;
Denn im Schlummer, wie im Weine,
Wohnet Balsam für den Harm.

2) Schlummer stärkt die müden Glieder,
Er versüßet selbst das Blut.
Nach dem Schlummer fühlt man wieder
Lust zur Arbeit, frohen Muth.

Es wird, dem Inhalte nach, jeder Vers besonders in Musik gesetzt werden können, obgleich beide in gleicher Tonart, Tact und Tempo.

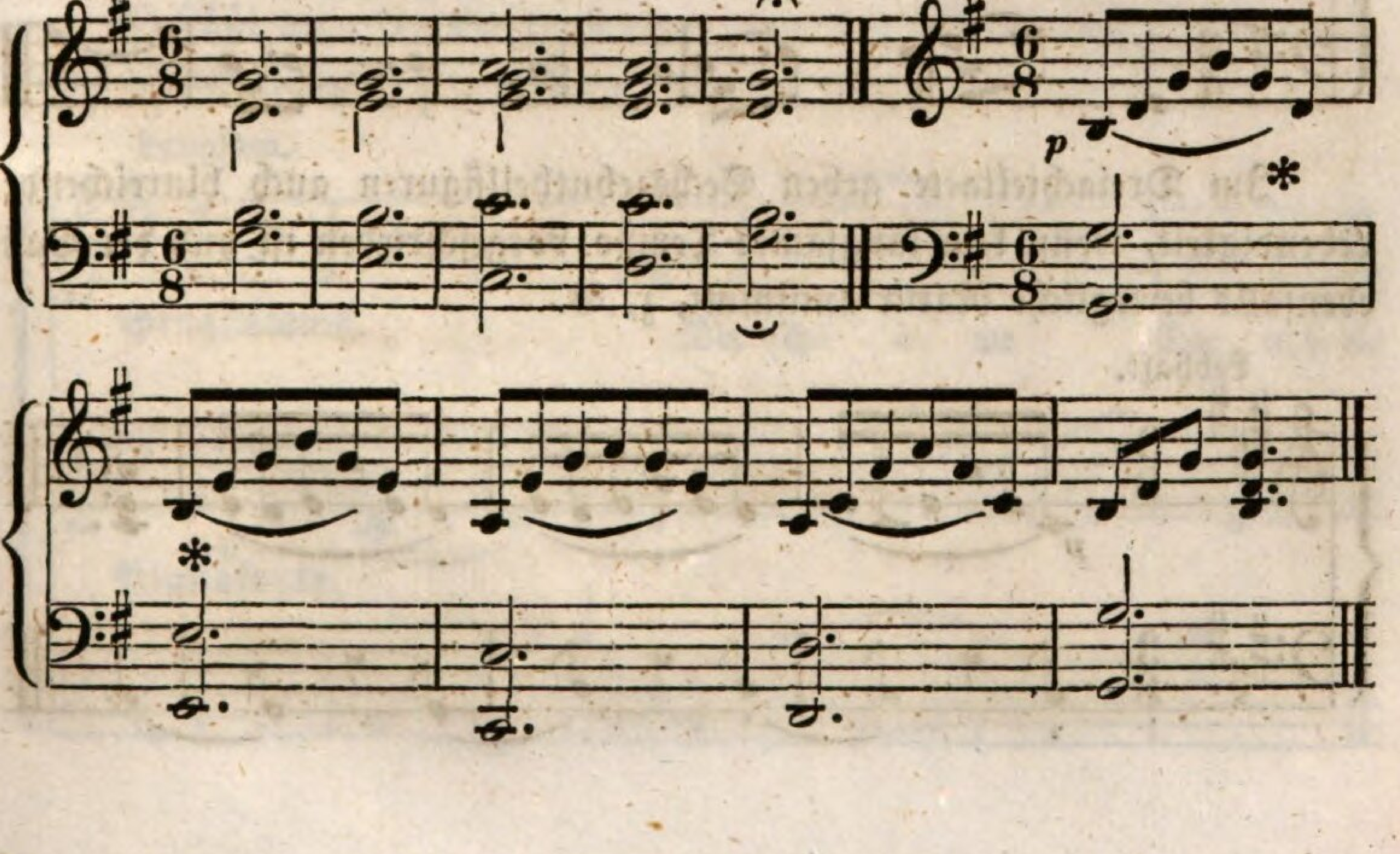
Die Tonkunst kann, mit der Dichtkunst vereinigt, viel bestimmter auf den Zuhörer wirken, da Begriffe und Gefühle schon vom Dichter genau bezeichnet sind. Der Zweck der Musik, bestimmte Gefühle zu wecken und zu unterhalten, wird in Verbindung mit der Poesie sichrer erreicht. Daher wird es aber auch nöthig, sich zu hüten, daß man nicht gegen die Dichtkunst sündiget, breit, kalt, schleppend wird, wo der Dichter im entgegengesetzten Sinne declamirt.

Soll die Singstimme allein, über der Begleitung des Pianos erscheinen, so werden nicht nur drei Liniensysteme nöthig, sondern auch mehrere, dem äußern Gestalten entlehnte Erleichterungsmittel anwendbar.

Wenn nämlich der geistige Inhalt des Textes die Wahl der Tonart, der Tactart und dessen Lebendigkeit entschieden hat, so muß auch dem entsprechend schon in der Einleitung diejenige Figur angewendet werden, welche dem Character des Inhaltes angemessen erscheint und die Aussage der Melodie unterstützen und beleben soll.

1) Man schreibe z. B. die Akkorde, welche zur Einleitung gewählt werden erst im gleichen Contrapunkte und bilde alsdann durch Zergliederung derselben die Figur, welche in der Begleitung des Gesanges fortleben und nachgeahmt werden soll. Die einleitenden Akkorde sollen jetzt aus der Harmonie bestehen, wie folgt.

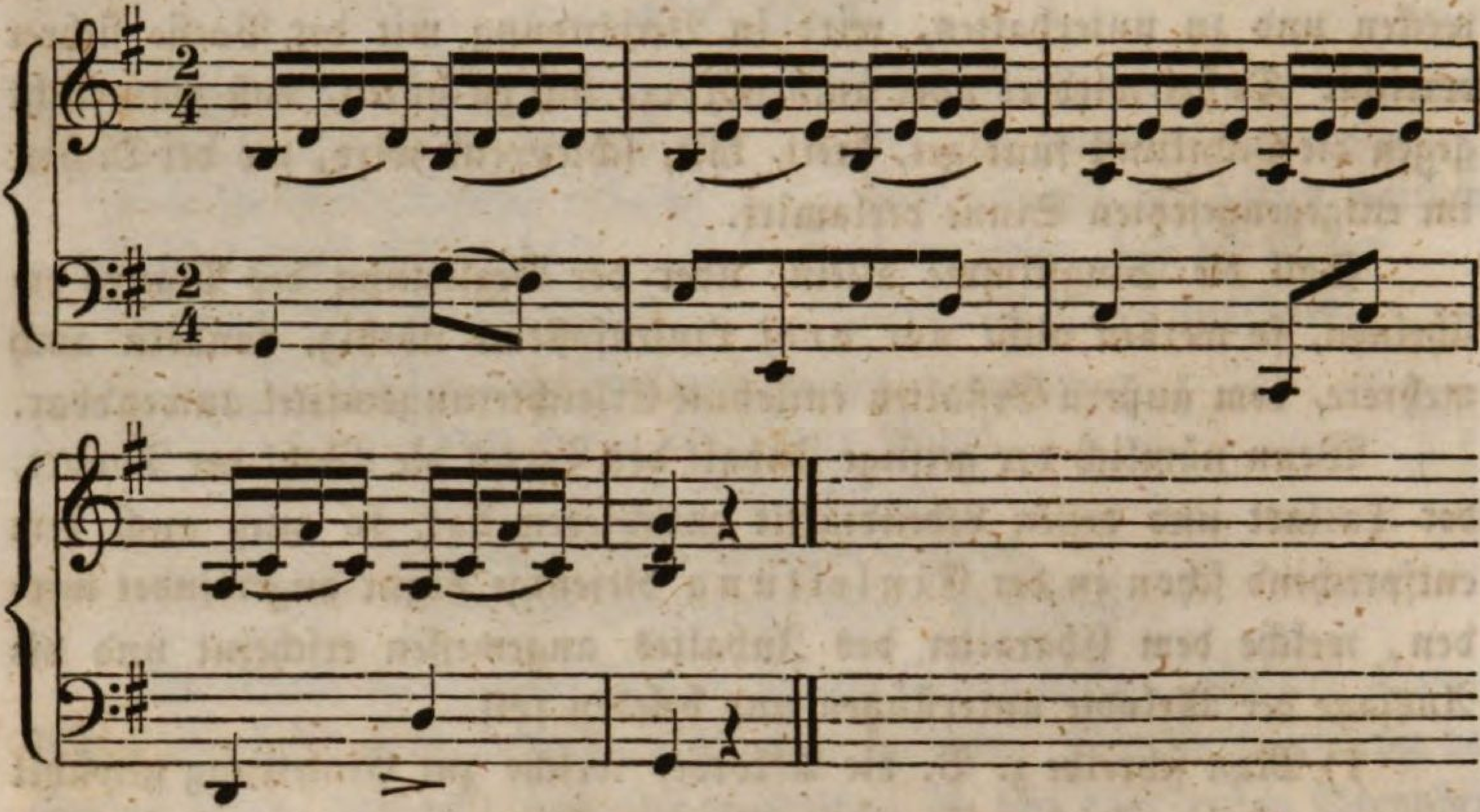
Langsam. Zergliederung.



* Verbeßerung der Quinten g d und e h.



Soll lebhafte Bewegung herrschen, so würde folgende Figur gebildet werden dürfen:



Noch lebendiger werden Triolen z. B.



Im Dreiachteltacte geben Sechszehntheilfiguren auch hinreichende Lebendigkeit, wenn kein langsames Tempo vorgeschrieben ist und der Baß ebenfalls bewegliche Natur annimmt, z. B.



oder auf dessen Oberdominante.



2) Hat aber die Melodie keine so ausgedehnte Vorbereitung nöthig, so genügt a) der Dreiklang allein, in kurzer Gestalt zur Einleitung und die gebildete Figur wird erst beim Eintritt des Gesanges benutzt. Oder hat die Melodie selbst b) eine Hauptfigur, so wird diese in der Einleitung zum Gehör gebracht, wie folgt.

a) Lebhaft. oder erweitert.



b) Mäßig.



3) Läßt man der Gesangstimme gern den Melodieton allein singen, bevor die Begleitung ihn mit aufnimmt z. B.

Langsam.



Und hat die Melodie ihre schon bestimmte Figur, so tritt sie ebenfalls allein an, um sich bemerkbar zu machen. Die Begleitung bekommt dann kurze Pausen, wie schon vorher bei b) abgesehen werden kann.

Die Zweckmäßigkeit, als Bedingung des Gebrauchs der Gestaltungen, muß auch hier entscheiden und richtet sich nach dem Charakter des Textes, den man componirt.

4) Kann auch die Melodie so ausgebildet und ausgeschmückt gebildet sein, daß die Begleitung nur in einzelnen Akkorden das Treffen der Intervalle erleichtern, mehr den Sänger, als die Schattirungen unterstützen soll.

5) Darf nicht unterlassen werden, darauf zu sehen, daß dem Sänger auch Ruhepunkte gelassen werden, um Odem schöpfen zu können.

6) Der Umfang der Stimme, welche die Melodie singen soll, bedarf ebenfalls Berücksichtigung; denn Tiefe und Höhe haben Grenzen, die man nicht gern überschreitet. Sind aber hohe Töne unentbehrlich oder vom Texte gefordert, so sollen sie möglichst kurze Zeitdauer erhalten.

7) Nur sehr leidenschaftliche Worte des Bejahens, Verneinens, des Entschlußes, der Betheuerung, einer Frage, werden von vielen Meistern wiederholt. Außerdem sind Wiederholungen gewöhnlich nicht zur Steigerung des leidenschaftlichen Ausdruckes gut und empfehlenswerth. Folgende Worte können nun zur Uebung im Componiren benutzt werden.

Die verschmähete Rose.

1) Du senkst so tief betrübt den Blick,
Als wenn du wolltest sagen:
Mich traf das traurigste Geschick,
Ich kann nur weinen, klagen.

2) Ein heißer Schmerz traf meine Brust
Und raubte meinem Herzen
Des Friedens Glück, die Lebenslust,
Den Sinn zum Lachen, Scherzen.

3) Er pflückte hier zu einem Strauß
Sich schöne Blumen wieder;
Doch mich, mich schloß er davon aus
Der mürrische Gebieter!"

Der Wünsche Loos.

1) Ich wäre gern auf grüner Au',
Wo schöne Blumen blüh'n! —
Die Luft ist warm, der Himmel blau,
Der Wald ist längst schon grün.

2) Ich wünsche auch im Wald zu sein,
Wo Philomele singt!
Der kühle Schatten ladet ein,
Wo's junge Eichhorn springt.

3) Ich möchte auch im Kahne sein,
Wo man selbst rudern kann! —
Der Wasserspiegel ist so rein;
Die Fischchen säh' ich dann!

4) Das kann zugleich nur nicht gescheh'n!
Wo geh' ich aber hin? —
Das Beste hab' ich mir erseh'n:
Ich bleibe, wo ich bin! —

Bevor wir diesen Gegenstand verlassen, soll noch folgendes kleine Gedicht componirt werden, welches die Ueberschrift führt:

Das letzte Vergißmeinnicht.

1) Rein und hold
Strahlt, wie Gold,
Dort noch ein Sternlein im üppigen Moos.
Doch nur beklagenswerth nenn' ich sein Loos.

2) Denn allein
Soll es sein!
Obschon in Farbe der Treue gehüllt,
Wird doch sein Hoffen nun nicht mehr erfüllt.

3) Rauh und kalt
Ist's im Wald.
Blümlein, du wirst wohl erblassen allein;
Denn deines Gleichen ist nicht mehr im Hain.

Welche Tonart wird dem Inhalte entsprechen? — Der erste und zweite Vers werden sich in A dur wohl aussprechen lassen, da ein zartes, holdes Blümchen der Gegenstand derselben ist. Aber der dritte Vers muß, seinem Inhalt nach, eine andere Tonart und die Begleitung ebenfalls mit der zu verändernden Melodie eine neue Gestalt erhalten. Die Paralleltonart von A dur, Fis moll, dürfte wohl zweckmäßig erscheinen.

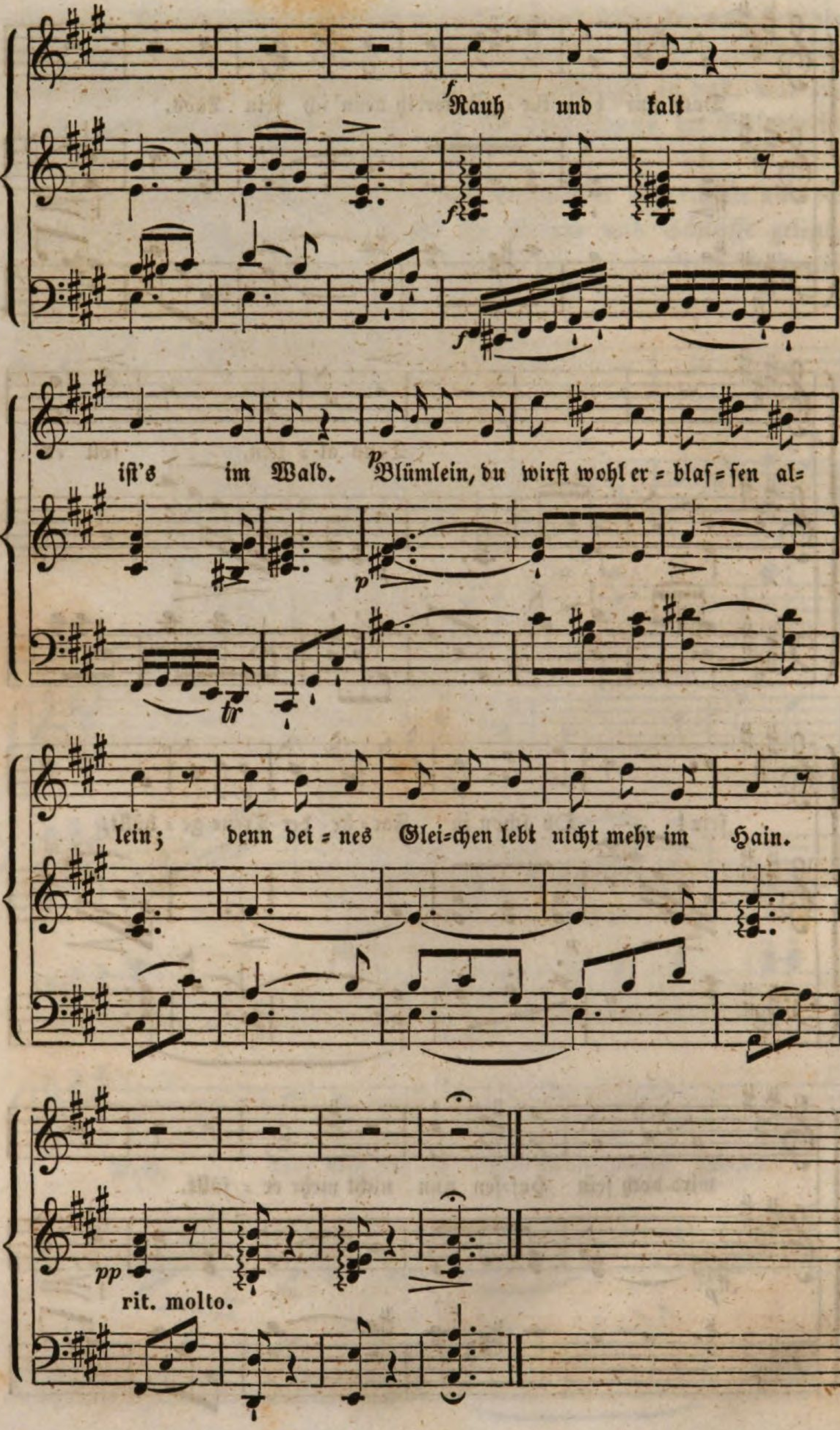
Die Tactart, durch das Metrum der Verse bezeichnet, erscheint im $^3/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ Tacte; da – ⌣ ⌣ das Sylbenmaß ist. Die zwei kurzen Sylben sind bezeichnend genug, um die genannten Tactarten fühlbar zu machen. Welche soll aber gewählt werden? — Doch gewiß diejenige, welche dem Versbau am meisten gleicht und dem Inhalte am meisten

entspricht. Dreivierteltact würde aber zu schleppend sein; darum wird die Wahl auf Dreiachteltact fallen müssen, wenn der Cäsur dadurch ihr Recht gesichert bleibt. Denn man erinnere sich gefälligst an das, was im §. 10 davon mitgetheilt worden ist; da die Einkleidung der Melodie in eine Tactart nicht so leicht ist, wie es scheint.

Nur zu leicht werden Tacttheile und Tactglieder verwechselt und die Cäsur nicht auf den guten Tacttheil der Absätze und Schlüsse gelegt, wenn nicht zugleich der Umfang der Melodie die erforderliche Aufmerksamkeit erhält.




Doch nur be = kla = genswerth nenn' ich sein Loos.
Denn al = lein, soll es
sein! — Ob schon in Far = be der Treue ge = hüllt,
wird doch sein Hof=fen nun nicht mehr er = füllt.


Rauh und kalt
ist's im Wald. Blümlein, du wirst wohl er = blas = sen al=
lein; denn dei = nes Glei=chen lebt nicht mehr im Hain.
rit. molto.

§. 18.

Zu den kleinen Tonstücken gehören auch die Romanzen mit ihren Abarten, wie z. B. Lieder ohne Worte, Notturnos, Serenaden, ein Thema mit Variationen.

Die Romanzen sind Erzählungen durch Töne. Diese sind der Tonkunst, als Sprache, eben so wenig abzustreiten, wie der Wortsprache. Beide sind zum Erzählen von den innern Zuständen gleichmäßig geschickt und liefern vom geistigen Leben ganz leicht zu verstehende Mittheilungen. Dessen ungeachtet kann nicht geleugnet werden, daß die Fähigkeit zum Erzählen ohne Worte, durch Töne allein, nicht überall im gleichen Grade wahrzunehmen ist, wie z. B. ganz prosaische Geister oft sehr trockene, kalte Producte der Art geliefert haben. Und im Knabenalter, dessen geistiges Gewand die Prosa ist, erscheinen dann solche Tongestaltungen stets wie ein prosaischer Spiegel der kalten Begriffswelt. Aber bald sehnt sich der kalte Begriff nach der milden Wärme der Gefühlssonne; denn die Romantik des innern Lebens beginnt im Jünglingsalter; Ideale treten aus dem Zauberkreise der Phantasie hervor, umschwärmen die innere Welt, wo nun das Wahre, Schöne und Gute mit gleicher Wärme und Begeisterung genährt und geübt werden soll. Sinnreich, tiefgefühlt und lebendig ist die Tonsprache des weiblichen Geschlechts im blühenden Jungfrauenalter; sie zeigt sich da so natürlich schön, so gefühlvoll, fern gehalten von mathematischen Combinationen, geschmückt mit reizender Anmuth und Grazie, daß der Reichthum des Gemüthes und Seelenadels wie zu einem kostbaren Diadem vereinigt, aus den Tongedichten gebildeter Jungfrauen hervorstrahlt, sobald nämlich der Unterricht die emporstrebenden Blüthenknospen des Geistes und Herzens derselben nicht mit rauher Hand zerdrückte, oder der tödtliche Frost der Unwissenheit sie nicht erstarren ließ.

Die Tonsprache ist, ohne Hilfe der Wortsprache, allein hinreichend, um bestimmt d. h. ohne Mißverständnisse fürchten zu müssen, dasjenige dem Zuhörer mitzutheilen, vorzusagen, zu erzählen, was im geheimnißvollen Innern gedacht und gefühlt wird.

Und welchem Zuhörer, der Sinn für Musik hat, wäre wohl die beliebte Romanze von Burkhardt, Op. 60. No. I, unverständlich? — Der Bau dieser gelungenen Erzählung durch Töne lehrt, daß der Romanze nur zwei Hauptgedanken mit ihren Schattirungen zum Grunde liegen. Der erste Hauptgedanke spricht sich in D-dur aus. Der zweite läßt den Tenor die Melodie in der Paralleltonart, in H-moll singen.

Nach kurzem Uebergange wiederholt sich der erste Hauptgedanke in D-dur, um den Zuhörer in angenehmer Stimmung zu entlassen.

Die Romanze ist also, in Hinsicht ihres Baues, nicht von Schwierigkeiten umlagert; aber der Inhalt? — An Stoff zum Baumateriale fehlt es hier auch nicht, da die ganze geistige Sphäre dasselbe reichlich darbietet. Wie soll aber die erzählende Sprache beschaffen sein? — Sie wird einen leidenschaftlichen, tragischen, Liebe und Zweifel athmenden Character eben so wenig entbehren können, als Einfachheit und langsame Bewegung; denn die Liederform, die der Romanze eigen ist, fordert diese Beschaffenheit, welche das Lied ohne Worte, das Notturno und alle in dieser Form dargestellten kleinen Tonstücke mit ihr gemein haben.

Der Ernst der Einsamkeit und die Gefühle, welche da erwachen, sollen den Inhalt der Romanze ausmachen, welcher eine Ankündigung vorhergeht, und damit der Zuhörer in die erforderliche Gemüthsstimmung versetzt werde, so wird Des-dur, nicht nur durch seine Akkorde, sondern auch durch seine Tonleiter den nöthigen Stoff darbieten. Die Romanzen lieben den Sechsachteltact in langsamer, aber nicht schleppender Bewegung.




p
pp rit.
Adagio.
p. dolce
p
Romanze.
Un poco vivace.
p. dolce
p


f
p. dolce
m. d.



Das erzählende Prinzip dürfte wohl dieser kleinen Romanze nicht abgesprochen werden können; aber das leidenschaftliche, das in seinem Ausdrucke stets gemäßigt erscheinen soll, um der Aesthetik zu entsprechen, konnte und durfte nicht vorherrschend erscheinen, da eine ernste Erhebung in der Einsamkeit mehr zu einer größern Beruhigung, oder einer zunehmenden Zufriedenheit mit seinem innern Zustande führen kann.

Soll ein leidenschaftlicher Charakter herrschen, so muß männlicher Ernst und weibliches Zartgefühl weniger berücksichtigt werden; denn es handelt sich dann um heiße, oft unbefriedigte Sehnsucht und ähnliche Gemüthsverfassungen.

Das Nocturne verdient unsere Aufmerksamkeit in so fern, als es mit der Romanze gleichen Bau hat. Die Musik, welche darin einem geliebten Wesen ihre Huldigung ausspricht, bietet in dieser Art viele Meisterstücke dar. Die Nachtmusiken des John Field, des Chopin sind berühmt. Und das Nocturne melodique pour le Piano par Rud. Willmers, Op. 12. aus H-dur ist reizend, wie die Arbeit vortrefflich; denn zuerst liegt die Melodie in der Oberstimme; aber bei der Wiederholung im Tenor. Eben so wird das Nocturne von Theod. Döhler, Op. 24. mit Recht geschätzt.

Ein Versuch in der Nachtmusik, welche bittere Klage über Gleichgültigkeit der verehrten Freundin ausspricht, soll jetzt in Fis-moll gewagt werden, wozu wir drei Töne der Tonleiter auf- und abwärts benutzen wollen. Es muß auch hier der geistige Inhalt von der äußern Gestaltung unterschieden werden.

Nocturne.




p
ff
ff
p. dolce
pp.
una corda.
ritard.
à tempo
f
Ped.
f


f>
p. dolc.
Ped.
ff
Ped.
Ped.
ff
Ped.
Ped.
p
pp
rit.
à tempo
ritardan-
Ped.



Der Schluß konnte nicht plagalisch gebildet werden, weil der leidende Gemüthszustand, welcher den Inhalt bildet, als bleibend gedacht worden ist; denn die wenigen freundlichen Gedanken, die das Cis-dur bezeichnet, sind zu schnell vorübergehende Sonnenblicke, um Stabilität des Glückes zu gründen. Uebrigens sind, durch Nachahmung der drei Wurzellaute, zwar dem Aeußern nach, vier Tacte entstanden, da aber zusammengesetzte Tactart ist, so muß doppelt gezählt werden. Wenn es der Zweck und Raum gestattet, kann die dritte Wiederholung des Hauptgedankens viel weiter ausgesponnen, anders harmonisirt und modulirt werden.

In Symphonien und Concerten wird öfters, anstatt eines sanft klagenden Adagios, eine Romanze gesetzt, da diese ebenfalls einen bestimmten Character hat, der aber verschiedenartig ausfallen kann. So hat z. B. Kalliwoda in seiner vierten Symphonie anstatt des Adagios eine Romanze geliefert, worin vorzüglich die Nachahmungen in den Außenstimmen sehr gelungen sind.

Als ein für sich bestehendes Tonstück wird die Romanze und das Notturno zu Variationen benutzt, wie z. B. Charles Czerny in seinem Noct. brill. pour le Piano, à 4 main, Op. 71.

Die **Variation** d. h. veränderte Darstellung des Themas, ist zwar eine jetzt nicht mehr beliebte Kunstform; aber sie dient den angehenden Tonsetzern zur Uebung in der mannigfaltigen Verwandlung eines liedförmigen Satzes, der mäßigen Umfang haben, dem Baue nach möglichst einfach und sprechend, anziehend sein muß, so daß er reichliche Ausführung und Umwandlung in andere Kunstformen z. B. in Scherzo, Tanz, Marsch, Rondo, Fuge und Canon erlaubt. Solche Character-Variationen begreifen allerdings mehr in sich, als die Formal-Variationen, welche anfänglich vorzuziehen sein dürften, da die genannten Kunstformen erst einzeln geübt sein müssen. Das ist nothwendig, damit jede Variation zugleich eine Aufgabe für das Instrument werden kann, für welches dieselben gesetzt werden.

Beethovens Sonaten, Op. 26, 57, 111, liefern schöne Arbeiten der Art, wie auch *Haydn*, *A. E. Müller*, *Onslow* und andere Meister der Tonkunst, denn diese haben das Thema überall streng beibehalten und figurirt.

Es wird zu lehrreichen Bemerkungen veranlassen, wenn wir eine Romanze zu Variationen benutzen. Der geistige Inhalt soll diesmal einen leidenschaftlichern Character bezeichnen, als die vorige Romanze an sich trug. Zwei verschiedene, nach dem *Gesetz des Contrastes* in der Ideenverbindung *aus* einander folgende, in ihrer Gestaltung ebenfalls verschiedene Gedanken, sollen die Romanze bilden. Der erste Gedanke ist von schmerzlichen Gefühlen gefärbt; aber der zweite verkündet ein freundliches Bewußtsein von dem besiegten Schmerz. Der *Stoff* zur hörbaren Darstellung dieses wechselnden Gemüthszustandes ist aus den *Leitetönen* genommen, wodurch der klagende Ausdruck begründet wird. Der rhythmische Character ist bekannt.

Romance.





Der Augenschein lehrt, daß der zweite Gedanke schon so figurirt ist, daß er wenigstens zum Theil unverändert bleiben muß; denn die Doppelgriffe müßten abwärts als Sechszehntheil-Triolen dargestellt werden, wenn sie auch aufsteigend beibehalten werden können.

Gewöhnlich treffen die Veränderungen die Melodie, als Hauptstimme zuerst, alsdann den Baß, darnach die Form der Mittelstimmen. Die Tonart und, wenn characteristische Umschmelzung zum Zweck gehört, die ganze Form des Themas wird die Variationen endigen.

Soll die Melodie verändert werden, so werden a) die Tonleiter, b) Terzengänge angewendet, wie auch c) Zergliederung der Akkorde im Baße mit treuer Melodie, wobei die Harmonie unverändert bleiben kann.

a)



Die Begleitung unterstützt so die tactmäßige Bewegung, die lebhafter sein kann, als im Thema, und zweckdienlicher erscheint.

Vivace molto.

b)



Man wird bemerken, daß der Leiteton, als Hauptstoff immer erscheinen und hervorgehoben werden muß, mag die Figur sich gestalten und wenden, wie die *Modulation* es fordert, oder wie sie will.

c)



Die Melodie muß hier verstärkt werden, weil sie außerdem vom figurirten Baße zu sehr verdunkelt werden würde.

Die *Fermate* im Thema giebt bei jeder Variation zu figurenreichen Laufern und Passagen günstige Veranlassung, die dem Virtuosen zur glanzvollen, sinnreichen Geläufigkeit erwünschte Gelegenheit darbieten.

Da dieses Thema schon an sich klagenden Inhalts ist, so würde eine vollständige Variation in Moll wenig anziehendes haben; darum könnte an dessen Stelle ein Adagio aus As-dur, oder auch aus F-moll— aber dann *ganz kurz* — zur *Einleitung* auf das sich anschließende Scherzo oder Finale, gesetzt werden. In meinem inneren Ohr höre ich es so eben auf folgende Art erklingen:

Adagio.




Ped.
f
Ped.
tr
8va
p. dolce
acceler.
Ped.
Ped.
8va
f
Ped.
8va
rit.
f
Ped.
p

Scherzo.

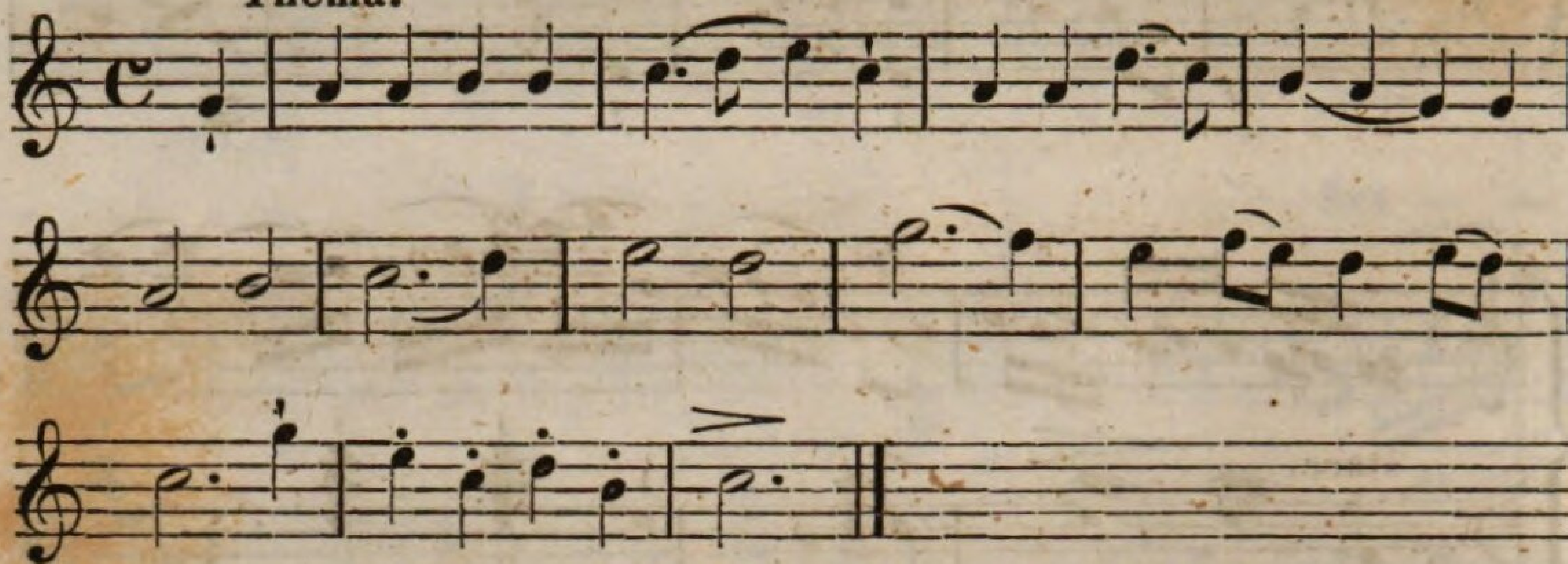


An diesen letzten Satz können noch Theile aus B-dur und Des-dur angehängt werden; auch kann dem Scherzo ein Trio, welches den Contrast erhalten müßte, zugefügt werden, welches denselben Gesetzen unterworfen ist, wie das Trio der Menuet. Es ist ein eben so scherzhafter Erguß der innern aufsprudelnden Heiterkeit, des in Spaß übergehenden Frohsinnes, wie das Scherzo selbst. Den übereinstimmenden Bau beider Sätze sieht man deutlich z. B. am Scherzo im zweiten Quintet von Spohr, im großen Septet vom Altmeister Beethoven. Man ver=

gleiche damit das Scherzo in Kalliwodas fünfter Symphonie, aus H-moll, Op. 106.

Folgendes Thema kann zur Uebung im Bilden der Variationen dienen, da es ganz einfach und doch vieler Veränderungen fähig ist.

Thema.



Das Anziehende, was ein Thema zu Variationen haben soll, ist hier in der kindlichen, einfachen Sprache enthalten; das Unterhaltende desselben wird durch die Variationen erzeugt werden. Erst muß freilich dieses Thema blos mit einer Stimme, wenn auch nicht immer im gleichen Contrapunkte begleitet werden. Dann wird drei- oder vierstimmig, aber mit abwechselnder Harmonie gesetzt und nachher zu den Variationen geschritten, wie oben gezeigt worden ist. Damit läßt sich die Wiederholung des § 14 recht bequem vereinigen, so wie auch das, was vom Contrapunkte gelernt worden ist, anwenden.

Und sollte das Thema, weil es ein Zwölfer ist, zu lang sein, so darf man nur den Werth der Noten in den letzten acht Tacten vermindern; vielleicht auf folgende Art; denn es kann auch als Achter benutzt werden.

Thema. Andante.



Wenn im Anfange nicht allen Forderungen entsprochen, u. der Werth der Variationen geringer ist d. h. wenn diese keinen tiefern Sinn haben; so wird bei fortgesetzter Uebung im melodischen und harmonischen Denken, immer mehr mit der Form die Fülle zugleich entstehen, das Gefühl

und die Phantasie immer üppiger aufblühen und dem Ganzen warmes Leben einhauchen. Um die **Melodie** verändert darzustellen, verwandle man dieselbe, vermittelst benachbarter Töne, Durchgänge und Wechselnoten, in Achteltriolen. a) Das Umgestalten der zweiten, begleitenden Stimme kann durchgehends im ungleichen Contrapunkte geschehen. b) Und ist der Satz vierstimmig gestaltet, so können die Mittelstimmen wieder in Achteltriolen verwandelt werden, c) wie folgt:

a) **Un poco vivace.**



b)



c) **Vivace.**



Die Variation in Moll kann hier in C-moll gesetzt werden, da die Quinte g, als Auftact, gleichsam dazu nöthigt; sie kann **mit** und auch **ohne** Figur viel Abwechselung der Harmonie erhalten. z. B.

Adagio.



Absichtlich ist der Schluß auf der Tonika gesetzt, damit das folgende g in der Melodie in der Paralleltonart Es-dur d. h. auf B mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\flat\end{smallmatrix}$, eintreten kann, was allerdings auch geschehen kann, wenn hier mit G-dur geschlossen würde; dann müßte aber das d im vorletzten Tacte mit fis im Baße und Sexten = oder $\begin{smallmatrix}6\natural\\5\end{smallmatrix}$ akkorde, Fis a d und Fis a c d gesetzt worden sein, was gleichfalls schulgerecht wäre; nur ginge dann der Character von Moll auf kurze Zeit verloren. Das kann durch die gewählte Fortschreitung durch den Secundenakkord von F im Baße vermieden werden. Darauf aufmerksam zu machen, war die Absicht, daß die Cäsur auf die Tonika, anstatt auf deren Oberdominante, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, gelegt wurde.

Die Variation mit Figur kann zugleich andere Tactart erhalten, wodurch weder der Moll = Character an Ausdruck verliert, noch die Melodie verunglimpft wird, wie aus folgender Darstellung zu erkennen ist.

Adagio.





Hier ist bei der Cäsur *g auf der Oberdominante der Dur-Dreiklang, um dann den der Tonika vorübergehend zu ergreifen, wodurch der folgende kleine Septimenakkord von Es sehr bequem vorbereitet wird.

Es soll nun aus demselben Thema ein **Marsch** gebildet werden, welcher seiner Bestimmung nach eigentlich zur Kriegsmusik gehört und den Zweck hat, die vollkommene Gleichheit der Schritte zu erleichtern. In Opern, Symphonien und andern größern Tonschöpfungen ist diese Art der Composition eben so gebräuchlich, wie Märsche bei festlichen Aufzügen, wo der Character des Erhabenen und Prachtvollen nicht fehlen darf, und sind auch bei großartigen Trauerzügen eingeführt. Eben so wird auch der Marsch, als selbstständiges Tonstück, für das Pianoforte bearbeitet, wie z. B. Ries, Kalliwoda und Andere gethan haben.

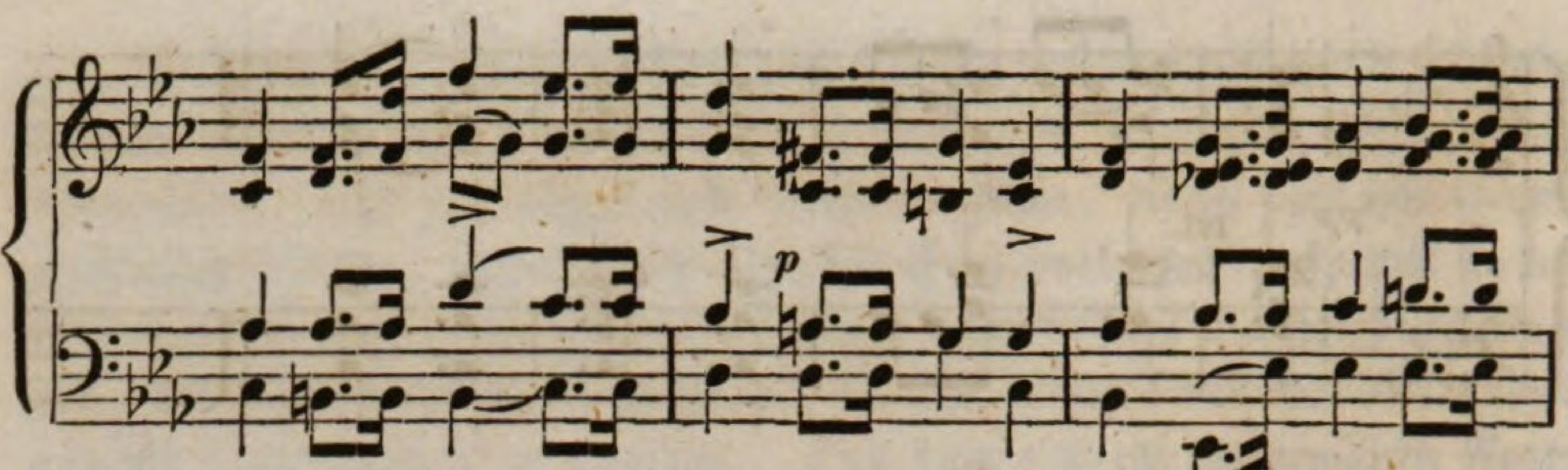
Der Marsch verlangt — sobald er nicht Geschwindmarsch ist — eine ernsthafte Bewegung in gerader Tactart, wie auch ein sehr bestimmtes und ununterbrochenes Metrum. Das rhythmische Verhältniß der Theile mit Reprisen braucht nicht nothwendig geradzählig zu sein.

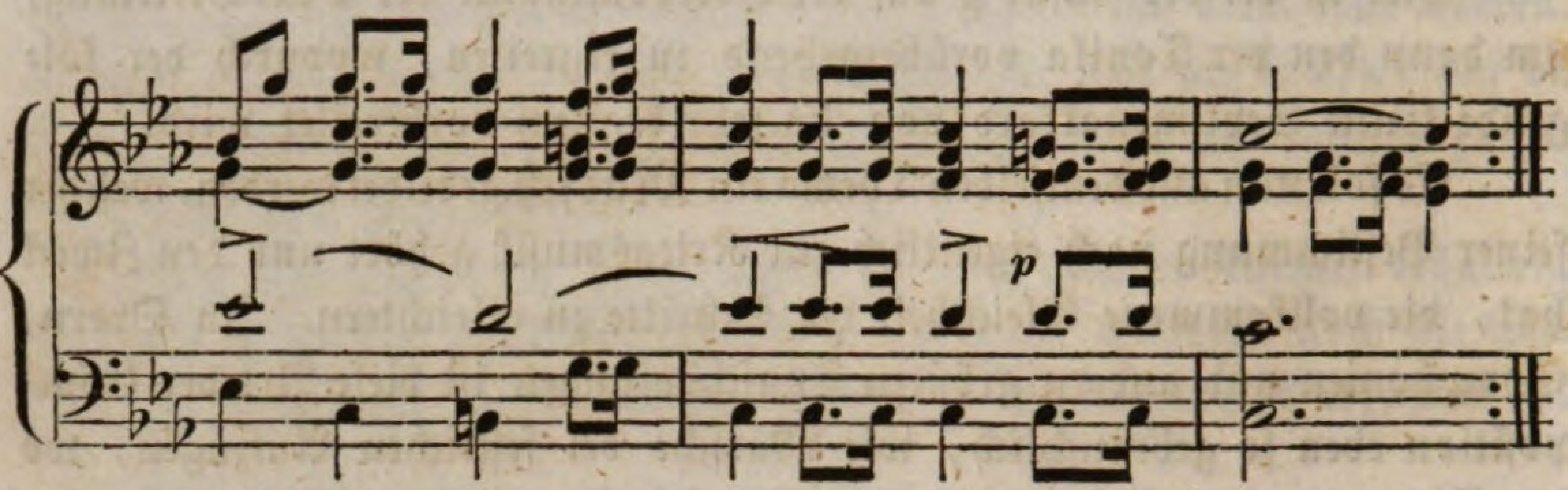
Die metrische Bewegung muß von den Mittelstimmen eben so sorgfältig, wie von der Grundstimme unterstützt werden.

Da bekanntlich in Moll leichter zu setzen ist, als in Dur; so wird es unserm Zwecke entsprechen, wenn wir einen Trauermarsch in C-moll zur Aufgabe machen, der, wie es mit keiner Regel streitet, auch mit Auftact anfangen kann. Das ebenfalls gebräuchliche Trio wird dann, dem psychologischen Gesetze des Contrastes gemäß, in As- oder C-dur folgen müssen, da alle schönen Künste stets psychologischen Gesetzen gehorsam sind. Die Melodie soll nun im Tenor liegen.

Trauermarsch.





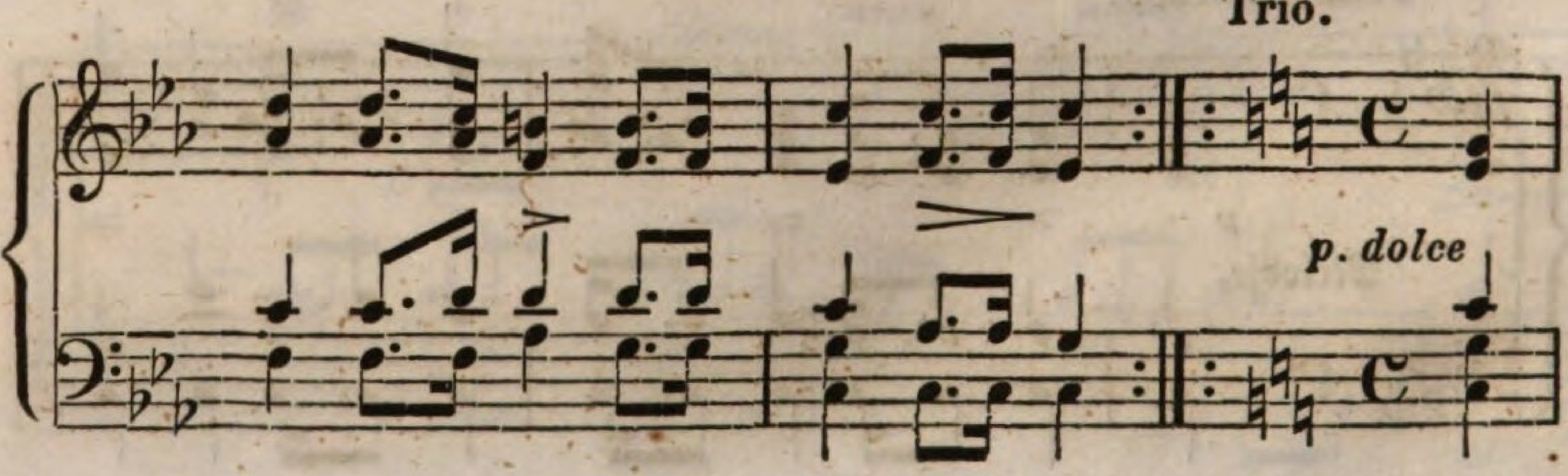


Inversio cancrizans.





Trio.




p. dolce
p. dolce



Es liegt im Begriffe der Variation, daß das Thema zu derselben auch in Hinsicht der Stimme, welche die Melodie führt, Abwechselung erhalte und in Betrachtung komme; denn sollte z. B. die Oberstimme jedesmal die Melodie singen, so würde ein ermüdendes Einerlei entstehen müssen. Darum wurde im Marsche dem Tenor, als der Parallelstimme des Soprans, die Melodie anvertraut, wodurch zugleich mehr Verschiedenheit in die Harmonie gebracht werden konnte.

Unternimmt man diese Verlegung der Melodie, so ist es ein Erleichterungsmittel, dieselbe erst allein in der Stimme und in der Gestalt zu schreiben, in welcher sie z. B. hier im Marsche erscheinen mußte. Um aber dieselbe sichtbar werden zu lassen, ist auch der Werth der halben Tacte unverändert geblieben.

Da aber auf diese Art nur der erste Theil des Marsches gebildet werden konnte, so entstand die Frage: Woraus soll nun der zweite Theil geformt werden? — Ein neuer Stoff hätte gegen die Einheit, wie auch gegen den Reichthum der Kunst gestritten Deswegen wurde nun die Inversio cancrizans d. h. die krebsgängige Umkehrung angewendet, welche aber der Oberstimme gegeben wurde, damit diese wieder melodischer klingen könne.

Um so ein kleines Kunststück zu verfertigen, fängt man die Melodie mit der letzten Note des ersten Theiles an und schreibt so, immer rückwärts bis zur ersten Note, bis zum Anfange fort. Steht nun diese künstliche Umkehrung in der Stimme, der sie zugedacht war, so fängt man die harmonische Begleitung an und gestaltet diese dem vorhergehenden Contrapunkte so ähnlich als möglich, um die Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erzeugen.

Da hier die Schlußnote des ersten Theiles drei Viertel gilt, so war sie in dieser Gestalt zum Auftacte für den zweiten Theil nicht brauchbar, mußte also in ein Viertel verwandelt werden.

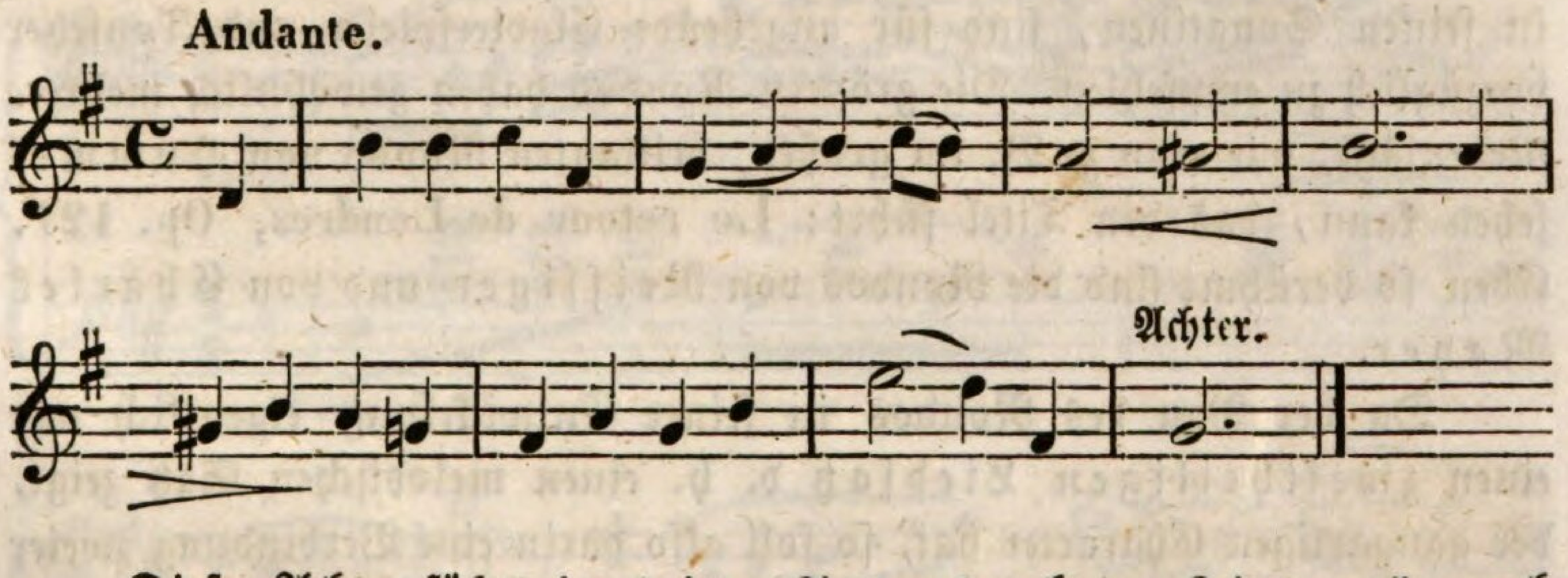
Von dem Zeichen * soll auf eine Abweichung in der Melodie aufmerksam gemacht werden, da eigentlich as und nicht g stehen sollte; aber

von dem as nach dem folgenden c zu gelangen, würde eine andere Harmonie und Modulation vorausgesetzt haben, die sehr gezwungen und eckig auf die beiden Dominanten geführt haben würde, welche zum schulgerechten, hinreichend beruhigenden Schlusse erforderlich sind. Daher wurde die Freiheit, die erlaubte Abweichung der Melodie vorgezogen.

Das Trio, eigentlich ein zweiter Marsch, soll die traurigen Gefühle, die Dissonanzenfolge, mildern, soll tröstend, besänftigend auf die Trauernden wirken und die Hoffnung auf's Wiedersehen des Entschlafenen im künftigen Leben wecken. Die Melodie ist aus den beiden letzten Tacten des Themas gebildet, wie nicht zu verkennen ist, obgleich die Gestalt der Noten verändert worden ist. Die Figur des Marsches ist beibehalten, wenn sie auch seltner zum Vorschein kommt. Desto kräftiger tritt sie dagegen am Schlusse des Trios ein. Da jeder Theil des Marsches auf der Tonika schloß, so konnte im ersten Theile des Trios die Modulation zur Oberdominante wohl den Vorzug erhalten, ohne Beleidigung für das Ohr befürchten zu müssen.

Der zweite Theil des Trios bringt den Hauptgedanken desselben im verkleinerten Werthe, wodurch das Erscheinen der Tonleiter in Sechszehntheilnoten erklärt ist; denn die einmal angenommene Verkleinerung des Hauptgedankens machte dieselbe auch für die Nebensätze nothwendig, um übereinstimmend zu gestalten.

Zur Selbstbelehrung wird auch folgende Uebungsaufgabe dienen, welche hiermit zur Bildung kleiner Variationen empfohlen wird.



Dieser Achter führt im dritten Tacte, durch den Leiteton aïs, nach H-dur, als der Oberterz von der Tonika, wodurch die Melodie zu absteigenden Quintenfolgen im Baße geschickt gemacht ist. Ach läßt sich diese Melodie sehr bequem im Tenor vortragen.

§. 19.

Reicher an Formenwechsel ist das Rondo, da es schon in kleine und größere Form abgetheilt wird. Im kleinen Rondo, oder Rondino, herrschen aber dieselben Gesetze, wie im großen. Die Uebereinstimmung beider, mehr durch den Umfang verschiedener Arten, geht daraus hervor, daß der erste, der eigentliche Rondosatz, allein nicht befriediget, daß jeder nachfolgende Satz eine Periode für sich bildet, ohne in innigster Verbindung mit andern zu stehen. Solche Gemeinschaft der melodischen Theile, wie die Perioden in andern Tonstücken haben sollen, liebt weder das Rondino noch das Rondo.

Da der Hauptsatz an sich nicht vollkommen fesselt, so werden Nebensätze, welche abwechselnd erscheinen, nothwendig. Die Abwechselung in Bezug auf die drei Sätze, wie in Rücksicht der Tonarten und der Bewegung stellt sich auf folgende Art heraus:

Hauptsatz, Nebensatz, Hauptsatz.
Bewegung, Ruhe, Bewegung.
Ruhe, Bewegung, Ruhe.
Dur, Moll, Dur.
Moll, Dur, Moll.

Dabei kann bald mehr Lebendigkeit, Heiterkeit, Frohsinn, bald mehr Ernst, Klage, Betrübniß ausgesprochen werden. Vorzüglichen Anspruch macht das Rondo auf eine mäßige Mischung comischer und klagender Züge; weil dadurch das Vergnügen begründet wird, welches das Rondo gewähren soll.

Die beliebten Rondinos von Diabelli, Erfurt, Mangold in seinen Sonatinen, sind für angehende Clavierspieler und Tonsetzer vorzüglich zu empfehlen. Die größern Rondos haben gewöhnlich mehrere Nebensätze, wie man z. B. im großen, brillanten Rondo von Hummel sehen kann, das den Titel führt: Le retour de Londres, Op. 127. Eben so berühmt sind die Rondos von Reissiger und von Charles Mayer.

Da der Bau des Rondos in seiner Entwickelung eigentlich nur einen zweitheiligen Liedsatz d. h. einen melodischen Satz zeigt, der gangartigen Character hat, so soll also darin eine Verbindung zweier melodischer Theile ansprechend wahrzunehmen sein. Darum wird der Erfindungsgeist des angehenden Tonsetzers, so wie melodisches und harmonisches Denken im Bilden des Rondos neue Gelegenheit erhalten, thätig zu sein. Es wird aber der Character und geistige Inhalt davon abhängen, in welche Gemüthsstimmung man sich versetzt. Die Erzeug-

ung dieser Farbe des innern Zustandes hängt nun wieder von der Anregung ab, welche denselben hervorruft, den Geist in Thätigkeit versetzt; denn die Begeisterung kann dem Stoffe nur Leben und Wärme geben.

Das Rondo muß Lebendigkeit haben, welche in der Geläufigkeit ihren Ausdruck findet. Darum wird eine Tonart gewählt, wie D-dur, wo die Tonleiter für jeden Clavierspieler bequem liegt und dem schnellen Spiel keine Hindernisse im Wege liegen.

Unser Baumaterial wird demnach die D-durtonleiter sein, die in wellenförmigen Steigen und Fallen, Frohsinn und Lebenslust ausspricht. Zugleich soll die Form Bewegung, Ruhe und dann wieder Bewegung zeigen, ohne den klagenden Zug in Moll zu zeichnen. Denn es ist kein Zwangsartikel, daß Dur, Moll, Dur abwechseln. Die psychologischen Gesetze gestatten, uns die Ruhe, welche als Contrast der Bewegung folgt, in einer andern Farbe zu malen, als wir vom Moll zu erwarten haben. Es ist eben nicht schwer auch von der Unterdominante der Tonika einen Character zu erlangen, der dem Gesetz des Contrastes entspricht und eine dem Frohsinn und der Lebenslust entgegengesetzte Farbe trägt, die vorzüglich in den Tonregionen des Altes gelingen kann, der sich ohnedieß noch nicht als Melodiesänger hat hören lassen. Was er als Solosänger vortragen soll, kann nur im Allgemeinen vorherbestimmt werden, da er Theile des Hauptsatzes aufnehmen und in freier Richtung entfalten und ausbilden darf. Der Nebensatz bekommt dadurch nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit seinem Hauptsatze und wenn er auch auf diese Art aus demselben Keime herauswächst, so wird er doch verschieden gestaltet und gefärbt erscheinen.

Rondino.




f
f
Ped.
cresc.
ff
ben marcato. Un poco riten.
p
dol.



espress.
Ped.
p
Vivace.
f
Ped.
tr
f
Ped.
tr
f
Ped.



Das Rondino hat gern lebhafte Bewegung, wenn der Hauptsatz in Durtonart gesetzt ist. Die größere Rondoform kann auch ein tempo

moderato haben, wenn der Hauptgedanke in Moll gebildet wird, wenn also eine wehmüthige und keine lebensfrohe Stimmung des Innern geschildert wird, wie z. B. die Rondos aus E moll und H moll, von Charles Mayer, die von Fried. Mockwitz für's Piano à 4 m. bearbeitet worden sind. Sollen aber heftige, leidenschaftliche Zustände mit den wehmüthigen abwechseln, das Entstehen, Wachsthum und der stürmische Ausbruch eines unangenehmen Zustandes durch Töne abgebildet werden, so wird alsdann ein schnelles Tempo vorgeschrieben und dem Spieler zugleich Gelegenheit gegeben, seine Beherrschung des Instrumentes, seine Fertigkeit glänzen zu lassen.

Die Tonleiter ist im Hauptsatze dieses obigen Rondinos auf- und abwärts benutzt, um den zweiten Theil desselben aus gleichem Stoffe bilden zu können. Um den Satz zu erweitern, sind unbestimmte, aus Theilen der Tonleiter gebildete Figuren der auf- und absteigenden Scala, als Progreßion und Transposition benutzt, hinzugefügt worden. So sind auch die Cäsurgestaltungen durch Umkehrung verschiedenartig dargestellt. Der Stoff zur Bildung des Nebengedankens ist aus dem zweiten Tacte des Hauptsatzes genommen; aber die erste Hälfte dieses Tactes ist umgekehrt, die zweite ohne diese Umgestaltung benutzt. Beiden Figuren ist aber stets eine Note von gleichem Werthe der Figur vorgesetzt. Die Tonregion der Altstimme wurde bis zum Schluße des ersten Theiles in G dur beibehalten; aber im zweiten Theile würde der Altist seine Melodie dem Diskant überlassen müssen, wenn der Umfang seiner Altstimme beschränkt sein sollte.

Wenn der Raum und Zweck es erlaubten, so hätte nach der Wiederholung des Hauptsatzes noch ein zweiter Nebengedanke, vielleicht in H moll gesetzt werden können und der Hauptsatz zum dritten Mal wiederholt, und mit der hier angehängten Erweiterung, welche der Schluß des Tonstückes fordert, das Ende gebildet werden können.

Zur Uebung im Bilden kleiner Rondos kann nun die Form von Moll, Dur, Moll, so wie die Form der Ruhe, Bewegung, Ruhe benutzt werden. Dazu würden z. B. folgende Hauptsätze dienen können, die als Vierer im Zweiviertelтacte stehen.





Das Rondo a) welches aus A moll den Hauptgedanken vorträgt, wird seine Nebengedanken in C und F dur bilden; aber b) das in E moll lebt, wird in G dur oder H dur sich aussprechen müssen.

Nun soll von größern Tonstücken noch das Wichtigste besprochen werden, um den Freunden der Tonkunst die größern Formen zu beschreiben, was für unser Ziel hinreichend sein dürfte.

§. 20.

Die melodischen Theile eines kleinen oder größern Tonstückes können auf verschiedene Arten erfunden werden. Gewöhnlich erfindet man 1) die Melodie, ohne dabei auf Harmonie Rücksicht zu nehmen; oder 2) Melodie und Harmonie zugleich, was die Fertigkeit im melodischen und harmonischen Denken voraussetzt, welche allerdings eine wesentliche Forderung an den Tonsetzer ausmacht und den Vorzug vor allen andern Arten des Erfindens verdient. Das wird aus der dritten Art dieser schöpferischen Geistesthätigkeit klar, welche darin besteht, daß man die Melodie aus den Tönen einer Folge verschiedener mit einander verbundener Akkorde bildet. Diese Erfindungsart hat allerdings viel Aehnlichkeit mit der Art Gedichte zu verfertigen, wo der Dichter genöthiget wird auf eine Folge vorgeschriebener Reime ein Product der Dichtkunst zu schaffen. Da läßt sich auch ein Ganzes bilden, welches alle äußerlichen Kennzeichen der Poesie an sich trägt; ist aber deswegen nicht echte Poesie. Es ist dann gewiß ganz zufällig, und dem Mechanismus zu verdanken, wenn auf diese Art schöne Melodien erzeugt werden. Dessen ungeachtet ist diese Bildungsmethode beim Aussetzen der Signaturbäße, zum Gestalten der Figuren in den Mittelstimmen, so wie zur Erzeugung melodischer Tonreihen immer sehr brauchbar, wie aus der ersten Abtheilung bekannt ist.

Der begeisterte Tonsetzer soll nicht regulirend erscheinen, sondern zeugend und schaffend, wobei er vom Ideale ausgehen, die Fülle des Ausdrucks aufnehmen und in der Form sein Tonbild darstellen muß, wenn er ein echtes Kunstproduct liefern will.

Die Phantasie ist aber das Schaffende und Zeugende im Tonkünstler; jedes echte Kunstwerk ist ein Ausfluß von ihr, denn die Idee der Schönheit lebt in ihr und sie wird deswegen das Dichtungsvermögen genannt, ohne welches kein Erfinden, Ersinnen und Dichten möglich ist. Sie stellt das Tonbild als ein Ganzes vor die innere Anschauung hin, wie z. B. der Maler nicht nur die Stellung des Kopfes, die Züge und Farbe des Gesichtes, sondern auch die übrigen Theile des Körpers, dessen

Haltung, Bekleidung mit Falten und Farbe zugleich im Geiste sieht, wenn er zum sichtbaren Darstellen schreitet.

Das Schaffen größrer Tondichtungen setzt also eine solche Phantasie und feurige, begeisterte Seele voraus, zumal wenn Perioden von größerem Umfange gebildet und verbunden werden müssen, wo zwischen dem ersten Tacte des Vordersatzes bis zum letzten des Nachsatzes mehr als 8, 12, 16 Tacte liegen können, welches mehr anhaltende Geistesthätigkeit fordert.

Die größern Tonstücke gehören aber entweder der Vocalmusik oder Instrumentalmusik an. In der Vocalmusik stehen als abgeschloßenes Ganzes für die vier Menschenstimmen allein:

1) Die Motette, vom altdeutschen Worte „Mutete" d. h. Veränderung, ein Abgehen von einer Form zur andern; daher findet man Choräle, Fugen am Ende derselben. Sieht man auf den Text, so sind es gewöhnlich biblische Sprüche, geistliche Lieder. Deswegen leitet man den Namen dieser Gesangstücke auch vom Französischen môt, Wort, Spruch, ab. Berühmt sind die Motetten von Bach, Doles, Schicht, Zöllner und andern Meistern.

2) Die Arie, in welcher eine Stimme diejenigen Gefühle in verschiedenartiger Schattirung, von Instrumenten begleitet, vorträgt, welche den Begriff einhüllen und dem Ideale entsprechen, oder von der Poesie, welche zum Grunde liegt, abhängen. Die Form des Rondos ist da gebräuchlich und der Rondosatz wird dann erst von den Instrumenten allein vorgetragen. Sehr oft geht der Arie ein Recitativ voraus, wo sich nach und nach das Gefühl bis zum leidenschaftlichen Ausbruche erhebt, der in förmlichen Gesang übergeht und in der Arie seinen Ort findet. Das Recitativ ist demnach mehr sprechende als singende Vorbereitung zur Arie, dabei an keine bestimmte Bewegung des Tactes gebunden, ohne bestimmtes Metrum, ohne bestimmten Umfang seiner Theile, nur der Declamation gehorsam. Auch hat es keine Haupttonart, in welche es, nach der Ausweichung in Nebentonarten zurückkehren müßte und hat eben so wenig zusammenhängende Melodie. Dafür aber sind ihm viele Freiheiten in der Modulation erlaubt, die in dem ordentlichen Gesange nicht gestattet sind. Daher kann es auch Zorn, Verzweiflung, Schmerz, Freude, Erstaunen und schnell aufbrausende Leidenschaften schildern. Der eigenthümliche Bau des Recitativs nimmt seine Regeln von der Declamation, welche dem Tonsetzer bekannt sein muß.

3) Das Chor, welches sich von der Arie schon dadurch unterscheidet, daß viele Personen zugleich ein Tonstück singen, welches die melodischen Theile nicht so ausgebildet enthält wie die Arie, sich mehr

durch innere Kraft, als durch zarten Ausdruck zu erkennen giebt. Es ist nicht nur an rein vierstimmigen Satz gebunden und fordert ein dabei zusammenhängendes Unterlegen des Textes, sondern will auch nach polyphonischer Art bearbeitet sein d. h. zwei und mehrere Melodien gleichzeitig, als wesentliche Theile des sprechenden Ausdrucks, zu einem Tonbilde zusammenschmelzen, um im Zuhörer die Begeisterung zu erzeugen, die ihn, den Componisten, zum Darstellen drängte. Die Fertigkeit im polyphonischen Setzen ist noch nicht vorhanden, wenn man rein vierstimmig zu setzen vermag; auch da ist sie noch nicht errungen, wenn man die Mittelstimmen in 3, 6, 10 Figuren durchführen kann, wie im Contrapunkte zu geschehen pflegt. Zu den Hauptstimmen, wo jede melodischen Gesetzen folgt, muß der Tonsetzer auch bezeichnende Nebenstimmen setzen können; er muß drei- und vierfachen Contrapunkt zu denken und sinnlich darzustellen vermögen. Dabei darf der geistige Inhalt nicht vernachläßiget werden und die ästhetische Wirkung der Modulationen, welche die Wendungen der Poesie veranlassen, müßen zum eindringenden, fühlbaren Ausdrucke des Inhaltes besonders im Auge behalten werden. Daraus geht hervor, daß es keine leichte Aufgabe ist, ein gutes Chor zu setzen. Fleißiges Studium guter Partituren gehört dazu, um das zu lernen.

4) Die Cantate, als Kirchengesang zur Erbauung bestimmt, kann zwar alle Mittel und Organe der weltlichen Musik benutzen, soll aber den echten Geist der Kirchenmusik vorherrschen laßen d. h. nirgends in den Prunk und das Effecthaschen der weltlichen Musik übergehen. Dieses Gesetz gilt aber nicht nur für das Chor, wozu die Cantate gezählt wird, sondern für alle geistliche Musik, wie z. B. die Hymne, Missa, Psalmen, Oratorium. Doppelter Contrapunkt, Fuge, strenge Nachahmungen sind da nöthig.

Bei der Instrumentalmusik, welche die Kenntniß des Umfanges, der Behandlung und Wirkung der Tonwerkzeuge voraussetzt, bearbeitet der Tonsetzer 1) Eröffnungs- oder Vorbereitungsstücke. 2) Sonaten. 3) Concerte.

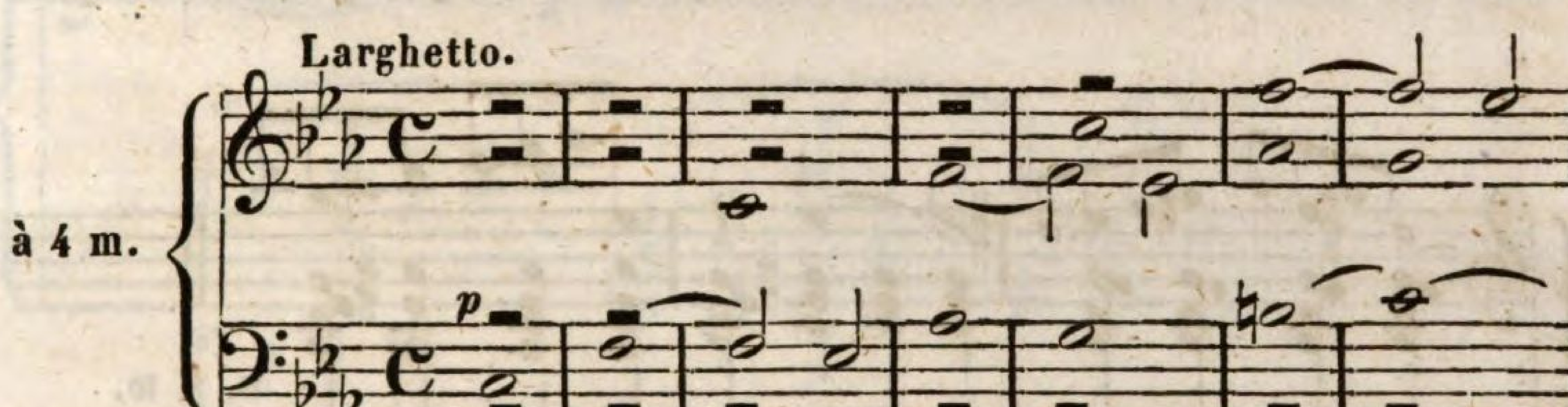
1) Zu den Eröffnungsstücken, welche der Oper oder dem Concerte vorausgehen und auf diese vorbereiten sollen, gehört die Ouvertüre und Symphonie.

Die Ouvertüre, deren Name schon den französischen Ursprung zeigt, hat von einem französischen Tonkünstler, Namens Lulli, eine bestimmte Form erhalten. Sie wurde als förmliche Fuge, der ein kurzer Satz ernster und pathetischer Art vorausging, gesetzt. Mozart hat seine Ouvertüre zur Zauberflöte auf diese Art gebildet. In unsrer

Zeit ist eine andere Form an die Stelle der Fuge gekommen; denn es herrscht in der Ouvertüre zur Oper jetzt die Mode, dieselbe aus den glücklichsten Gedanken der Oper zusammenzustellen, anders als zuerst durchgeführt und auf diese Art die Schönheiten der ganzen Tonschöpfung schmecken zu lassen und so darauf vorzubereiten. So hat jede Zeit ihre eigenthümliche Modernität, worin sich der Zeitgeist abspiegelt.

Die Ouvertüre wird auch, als für sich bestehendes Tonstück, in Form des Rondos behandelt, wie das z. B. Hummel, Reissiger, Kalliwoda auch gethan hat; dann besteht ihr Bau aus Haupt- und Nebensätzen, wie im Rondo. Aber der Character heißt überall: Lebendigkeit.

Um z. B. eine Ouvertüre für das Piano, à 2 oder à 4 m, zu setzen, bildet man die Einleitung aus einem ernsten Gedanken mit Nachahmungen. Dieser Hauptgedanke wird dann im Allegro assai im verkleinerten Werthe der Noten benutzt und durchgeführt.





Dieser Ruhepunkt dient aber dazu, daß der Gedanke nach dem Gesetz der Umkehrung, also in Quinten, wieder herabsteigt bis auf die Tonika um von da aus wieder auf die Oberdominante zu gelangen, wo länger verweilt wird und Vorhalte aller Art vollstimmig und kräftig fortschreiten. Daran wird alsdann der Anfang des lebendigen Allegros gefügt, das aber in C dur gesetzt wird und piano beginnt. Da läßt sich erst, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu spannen, der Dreiklang, mit $\frac{6}{4}$ abwechselnd hören, bevor der Hauptgedanke in verkleinerter Gestalt hörbar wird. z. B.



Die Nachahmungen dieser Figuren in der Oberstimme gehen fort bis durch die Unterdominante zur Oberdominante, immer mit zunehmender Kraft, geschritten worden ist, wo der G-dur Dreiklang in der Fülle der Kraft plötzlich abbricht, um eine sanfte Nachahmung der Einleitung hören zu laßen, nach welcher dann der erste hier dargestellte Satz auf's Neue, aber forte, wieder anhebt und in neuen Wendungen, Modulationen, Nachahmungen in Mittel- und Grundstimmen, sich bis zur Oberdominante von der Oberdominante der Tonika, folglich bis D dur aufschwingt, um dann auf dem kleinen Septimenakkorde dieser Dominante einige zögernde, gebundene, sanft klagende Harmonien vorzutragen, an welche sich dann der zweite Gedanke anschließt, der andern Character hat z. B. den des fröhlichen Scherzos in Sextolenbegleitung, oder, nach Verhältniß dessen, was der Tonsetzer sagen will, auch dem Gesange ähnliche Satzbildungen, mit gewürzreicher Harmonie ausgestattet, anbringen kann, z. B.





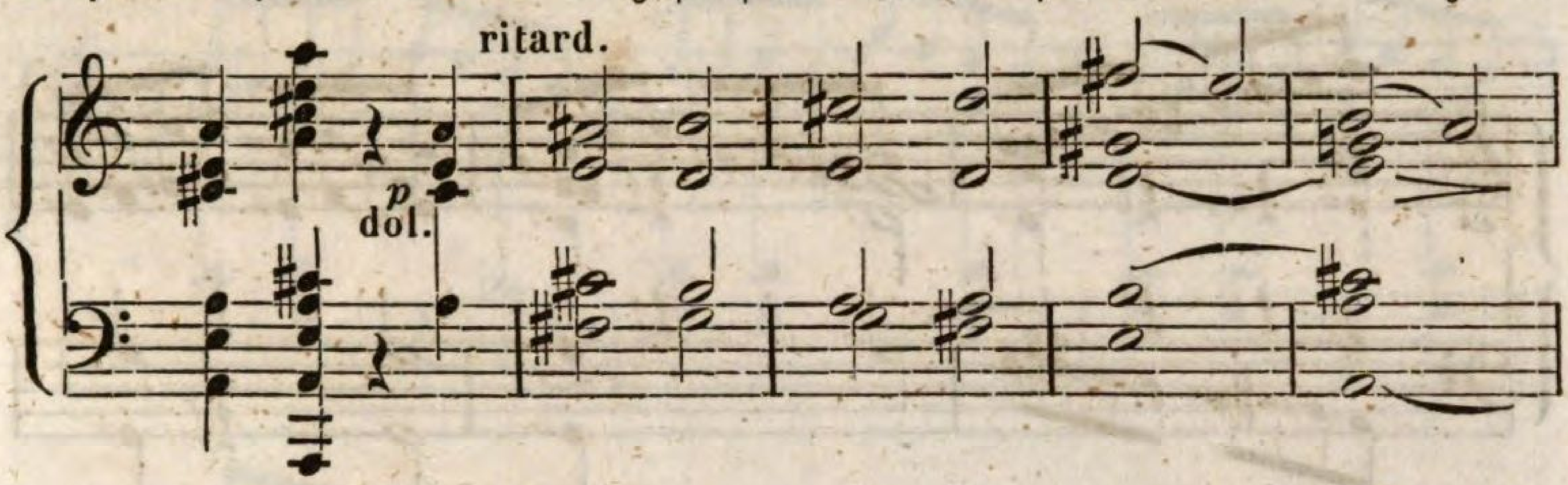
Dieser Gedanke führt durch absteigende *Quintenfolge* im Baße — um an den ersten Satz zu erinnern — bis auf die Tonika C zurück, wo mit dem kleinen Septimenakkorde, vielleicht sechs Tacte hindurch, auf die Unterdominante der Tonika, also auf F dur vorbereitet wird, um den ersten, den Hauptsatz wiederholen zu lassen. Diese Wiederholung muß aber nicht nur die Figuren in mehrern Stimmen vertheilen, wobei Gegenbewegungen in dem Baße angebracht werden, sondern auch in die Paralleltonart D moll moduliren, wornach die Mittelstimmen die Figuren aufnehmen und die Außenstimmen nachahmend und in Gegenbewegung die Begleitung bilden, auch neue Figuren eingeflochten werden, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, z. B.







Die Modulation mit Figur geht bis A dur, wo der volle Dreiklang auch abbricht, ein kleiner Satz sanfter Natur auf D dur vorbereitet z. B.





Den zögernden, sanften Harmonien folgt dann wieder das Scherzando mit Sextolen, welche die neue Tonart und deren Oberdominante, immer nachahmend hören laßen, um wieder auf D dur herabsteigen zu können, worauf dann der Hauptsatz, ganz schulgerecht, wieder auf G dur, als der Oberdominante der Haupttonart C dur, aber in den Tonregionen des Basses, eintritt und die andern Stimmen die Begleitung, Gegenbewegungen erhalten z. B.



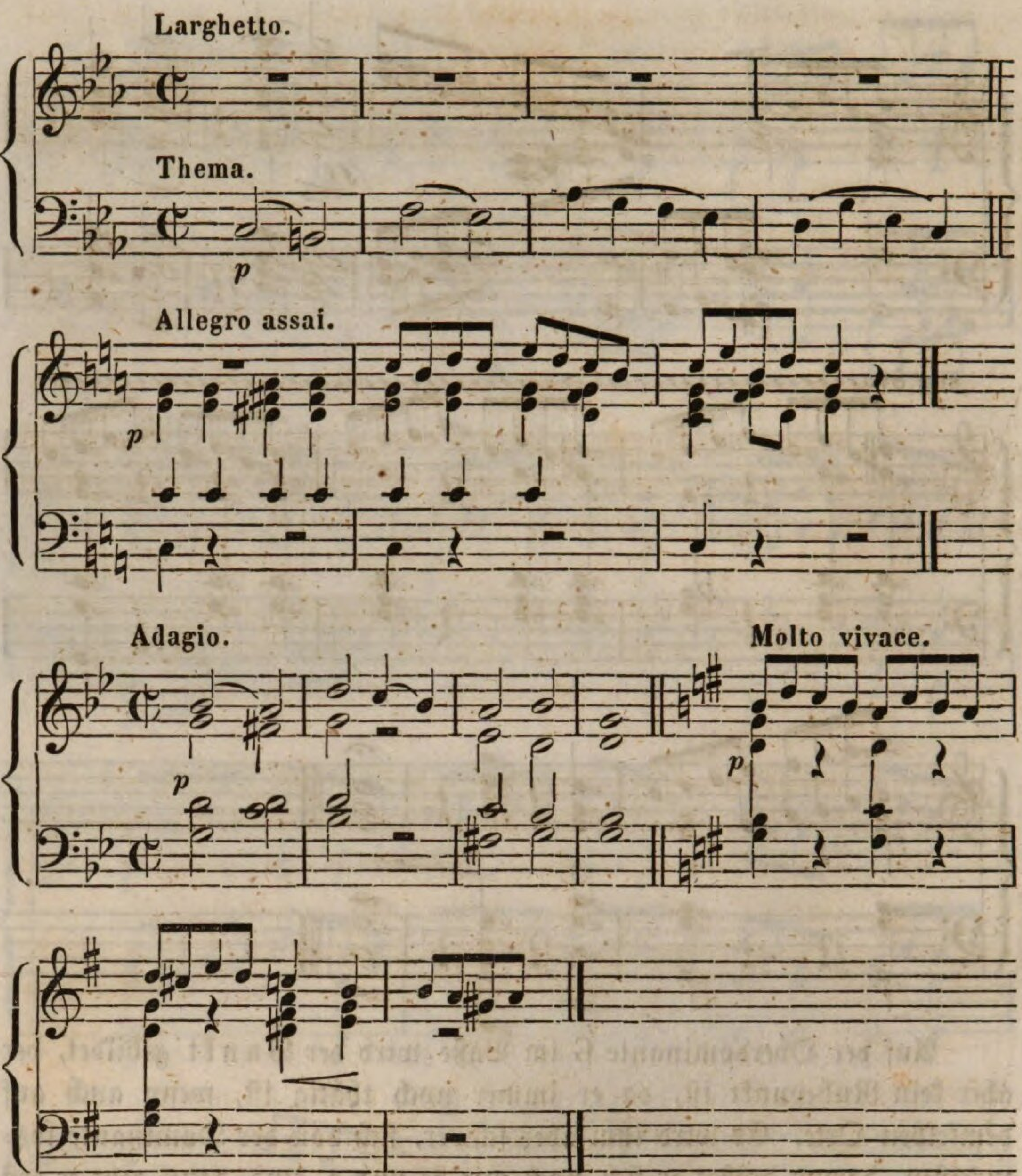

ff



Auf der Oberdominante G im Baße wird der Punkt gebildet, der aber kein Ruhepunkt ist, da er immer noch thätig ist, wenn auch auf demselben Orte. Es wird ihm aber schwer, sich von der Dominante loszureißen, darum drehet er sich noch mit fis und a, und dann geht er erst auf die Tonika, die schon längst das Bedürfniß fühlte, sich wieder hören zu laßen, aber sie muß sich gedulden, bis noch der schulgerechte Schluß gebildet worden ist. Dafür ist ihr am Anfange desto länger das Glück beschieden worden, sich dem Zuhörer einzuprägen.

Es wird Niemand auf den unglücklichen Gedanken gerathen, daß nun jede Ouvertüre auf gleiche Art gebildet werden solle; denn grenzen- und zahllos sind die Ideale, die Mittel und Wege, die Schattirungen und Farben, die Darstellungsarten der Gedanken und Gefühle nebst der individuellen Erscheinung des innern Menschen. Die Ideenwelt ist so unbeschränkt wie der Erfindungsgeist.

Um aber dem eifrigen Freunden der Tonkunst Stoff zur Nachbildung zu geben, füge ich noch einige Aufgaben hinzu.



Die Symphonie, welche früher auch zu den Vorbereitungston-stücken gezählt wurde, ist jetzt höher geachtet und als ein selbstständiges Kunstproduct oft die Quelle des reinsten ästhetischen Vergnügens. Sie ist ein Instrumentalchor, wo jedes Tonwerkzeug, seinem Naturell gemäß, mitklingt, woher der Name Symphonie kommt; sie ist ein Chor, wie die Sonate einer Instrumentalcantate gleicht. Die Symphonie hat den Character des Großartigen, Erhabenen, Feierlichen, Prachtvollen, das sie durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart darzustellen strebt. Große, kühne Gedanken, kräftige Baßmelodien, Unisoni, concertirende Mittelstimmen, treue Nachahmungen des Themas, welches fugenartig erscheint, plötzliche Modulationen, starke Schattirungen des Forte und Piano, Anschwellen des Crescendo bei kühnem Aufschwunge

der an ausdrucksvoller Sprache zunehmenden Melodie, bewirken einen ergreifenden Eindruck auf den Zuhörer.

Diesen Forderungen entsprechen bis jetzt allerdings Mozart, Beethoven, Spohr, Kalliwoda am meisten; aber es entfalten sich auch in den großartigen Tonschöpfungen neuer Componisten Schönheiten echter Art, welche neue Wege aufgefunden haben z. B. Gade, Rietz, Schumann, die Zuhörer durch ihre Tondichtungen zu erfreuen.

Der erste Satz der Symphonie ist ein großartiges Allegro, dessen melodische Theile schon bei der ersten Darstellung mehr erweitert, stärker fortströmend erscheinen, als bei andern Tonstücken. Gewöhnlich geht diesem prachtvollen Satze eine kurze, ernsthafte Einleitung vorher, welche der Würde der Symphonie angemessen sein muß.

Das Andante oder Adagio, oder auch eine Romanze bilden den zweiten Satz, welchem ein Scherzo mit Trio, oder eine Menuet mit Trio folgt. Der letzte Satz ist gewöhnlich ein in Rondoform gesetztes Allegro, oder eine Fuge, oder ein Finale, welches den Jubel aller Instrumente beurkundet.

Die **Sonate** mit ihren Abarten, dem Duo, Trio und Quatuor, hat die Freiheit jeden Character, jede Farbe anzunehmen, welche die Tonkunst darbietet. Sie kann ihrem geistigen Inhalte nach, in Tönen der Klage, Trauer, Zärtlichkeit, Fröhlichkeit sprechen, entweder in einer Stimme allein, oder ein gefühlvolles Gespräch in leidenschaftlichen Tönen führen, welche gleichgestimmte Seelen oder widersprechende Geister hervorbringen. Dabei können verschiedenartige, bald heftig stürmende, bald sanfte Gemüthsbewegungen, bald bittere und hämische, bald scherzhaft witzige Aeußerungen vorkommen, die hinreichende Anziehungskraft haben, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln. Dazu gehört nothwendig die höchste Ausbildung der Melodie, welche vom veredelten Geschmack und feinem Kunstgefühl gebildet werden muß, um den Zweck der Kunst nicht zu verfehlen.

Jetzt fordern die Sonaten für ein, zwei und mehrere Instrumente auch eine sehr ausgebildete Spielart, verbunden mit tiefer Einsicht in die Setzkunst und seelenvollen Vortrag.

Die allgemeine Form ist: Es wird zuerst ein Allegro aus zwei Theilen mit Reprisen gebildet. Dann folgt ein Adagio, dann ein Scherzo mit Trio und noch zuletzt ein Allegro in großer Rondoform.

Die Sonate liebt keine energischen Baßmelodien, sondern Progressionen mit erklärenden, das Gefühl bestimmt ausprägenden Zusätzen.

Die Sonatinen verlangen ebenfalls Periodenbau, welcher Vor-

der- und Nachsatz haben muß. Man kennt Mangold's Sonatinen, als sehr gelungene Compositionen aus C, F und A-dur.

Sobald sich drei verschiedene Instrumente zu einem Gespräch vereinigen, so muß auch jedes Instrument in seinem Character reden und dazu beitragen, daß diese Unterhaltung Geist und Herz im harmonischen Gleichgewicht entzücke. So ein Kleeblatt kann derjenige nicht liefern, der ein kalter, trockener Verstandesmensch ist; denn geistreiche Sprache ohne Herz läßt kein Trio schaffen, wie Mozart und Beethoven geliefert haben.

Das Quatuor spannt diese Forderungen noch höher; denn es soll eigentlich aus vier obligaten Stimmen bestehen, d. h. von welchen keine der andern den Vorzug, Hauptstimme zu sein, streitig machen kann. Wenigstens sollen die vier Tonkünstler, welche so ein geist- und gefühlvolles Gespräch anknüpfen, abwechselnd das Wort führen und dabei mit gründlicher Einsicht und reinem Golde der Fuge, mit Reichthum der Harmonie und contrapunktischer Reife ihre Aussagen beweisen, vertheitigen, so wie entgegengesetzte Meinungen bekämpfen, mit Trillo belächeln u. s. w. Es ist keine Aufgabe für angehende Tonsetzer! —

In gleichem Grade, wie in gleicher Form, erscheinen die Forderungen der Tonkunst an das Quintet, Septet u. s. w. Es gehören zu dem Erzeugen derselben ebenfalls, durch viele Erfahrungen gereifte Tonsetzer, wie Spohr, Onslow u. s. w.

Da wir von großartigen Tonstücken sprechen, dürfen wir nicht unterlassen auch einen Begriff von demjenigen Instrumentalstück aufzustellen, welches Concert genannt wird.

Die Eigenthümlichkeit dieses Tonstücks ist ganz egoistisch; denn jedes Instrument will durch seinen Virtuosen alle andern Organe durch glänzenden, prunkvollen Ton, durch seinen Charakter besiegen und stellt deswegen einen Wettkampf an. Daher wendet der geübte Tonkünstler enorme technische Fertigkeit an, überwindet mit unglaublicher Leichtigkeit und Geläufigkeit, Reinheit, Eleganz und Grazie ungeheure Schwierigkeiten, um seinem Instrumente den glänzendsten Sieg und die reichste Beute des Beifalls der erstaunten, entzückten Zuhörer zu verschaffen. Mit dem seelenvollsten Ausdrucke trägt der Virtuos seinen Monolog, das Solo vor, von wenigen, aber bezeichnenden Akkorden des Orchesters unterstützt, welche bejahend oder verneinend, beifällig oder mißfällig den Brennpunkt des bewunderten Meisters der Töne seines Lieblingsorganes zum Gehör bringen helfen; damit kein geist- und gefühlloses, mechanisches Spielzeug aus dem Instrumente, und kein abgerichteter Seiltänzer aus dem Virtuosen werden möge. —

Das erste Allegro des Concerts liebt drei Hauptperioden, welche der Concertspieler zuerst vorträgt und welche von vier Nebenperioden eingeschlossen sind, die vom Orchester als Ritornelle gespielt werden, damit der Virtuos neue Kräfte zum Spielen sammeln könne.

Der zweite Satz soll ein Adagio vom reinsten Wasser sein, was bei dem Pianoforte nicht immer gelingt, wie bekannt ist.

Der dritte Satz des Concerts ist oft ein Presto, d. h. ein großartiges, weit ausgeführtes Rondo mit sehr schneller Bewegung. Diese Rondoform kann auch als Polonaise gestaltet werden, wenn das dem Ganzen, der Einheit des Kunstwerkes entspricht.

Ist der auftretende Virtuos zugleich ein rühmlichst bekannter Componist und Clavierspieler, wie z. B. früher A. E. Müller und Hummel und wie noch jetzt Moscheles, Döhler, Willmers u. s. w. so geben solche Meister oft noch eine freie Fantasie zu hören, um die Zuhörer durch ihren glänzenden Erfindungsgeist zu erfreuen.

Was ist aber eine Fantasie? — Sie zeigt gewöhnlich eine auffallende Abweichung von der festern und ausgeprägtern Sonatenform und wird deswegen frei genannt. Sie fordert, um großartig genannt zu werden, daß sich am Schlusse auch eine Clavierfuge hören lasse, die auch Galanteriefuge genannt wird, wo das Thema weit und breit, mit Laufern, Triolen, die in Terzen, Sexten und Dezimen einhergehen, ausgestattet ist, ein sanftes, schmeichelhaftes, liebliches Leben in reicher Bewegung, verschiedenartig schattirt, duldet, wie es in der Fuge, welche der Kirchenmusik angehört, nicht erlaubt ist. Beide Arten sind einander dadurch ähnlich, daß sie aus mehrern Durchführungen, die durch Zwischensätze von einander getrennt sind, um Abwechselung zu erhalten, bestehen. Und nun soll die Fuge, so wie der Canon, noch zum Gegenstande der Betrachtung dienen.

Eilfter Abschnitt.

Von der Fuge.

§. 21.

Das Vernunftgesetz der Einheit zeigt sich bei allen Formen oder Gestaltungen darin, daß alle Theile derselben in eine Einheit verbunden erscheinen. Daher soll dieses Gesetz auch in allen Tonstücken herrschen, so daß sich da die Mannigfaltigkeit nur als eine verschiedenartig wiederholte Einheit zeigt; denn aus ihr muß sich die Vielheit entwickeln, wenn ein Ganzes gebildet werden soll. Ein Tonstück besteht demnach aus gleichartigen Theilen, welche aus einem Gedanken gebildet werden, aus einem Keime hervorwachsen.

Da aber in der Tonsprache überall Begriffs= und Gefühlseinheit da sein soll, die eine lebendige, organische Einheit sein muß, wenn sie den Forderungen der Kunst entsprechen will, so macht auch die Fuge diese Forderung und noch dazu im strengsten Sinne des Wortes. Eins ist aber die Wurzel der Einheit. Daher soll in der Fuge nur ein Hauptgedanke herrschen. Dieser ist das Thema, welches ganz bestimmt und kurz aussprechen soll, was es sagen will.

Was ist die Fuge?

Das lateinische Wort „fuga“ d. h. Flucht, ist der Inbegriff desjenigen Tonstückes, in welchem eine Stimme nach der andern das Thema ergreift, um es durchzuführen, vollständig auszusprechen; weil dieses den Hauptstoff enthält und jede Stimme beschäftigen muß, worauf die Einheit beruhet.

Das lebendige Bild der Flucht, wo auch eine Person nach der andern dieselbe Richtung, denselben Weg einschlägt, um feindlicher Verfolgung zu entgehen, ist der Begriff, welcher mit der Fuge ganz analog zu verbinden ist; denn die Tonkunst ahmt das innere und das äußere Leben nach. —

Die Fuge besteht also, wie schon gesagt, aus mehrern Durchführungen eines Hauptsatzes, welche nach ganz eigenthümlichen Regeln gebildet werden, wobei dem Einerlei dadurch vorgebeugt wird, daß

Zwischensätze eingewebt werden, die aus Theilen des Themas oder seiner Begleitung gestaltet werden müssen, damit auch da die Einheit vollkommene Befriedigung erhalte. Bemerkt man auch an jeder Tonschöpfung den Zug der Begriffseinheit und nicht blos an der Fuge, so ist sie doch vorzüglich als Erzieherin zu dieser unentbehrlichen Eigenschaft für angehende Tonsetzer geschickt. Wird da aber nicht Einseitigkeit, die nirgends Großes und Gutes gedeihen läßt, erzogen werden? Diese Furcht ist ungegründet; denn es ist psychologisch gewiß und erwiesen, daß jede Einheit wieder eine höhere Verbindung eingehen, wieder Theil eines andern Ganzen werden kann, so daß demnach Begriffs- und Gefühlseinheit wie in einen harmonischen Akkord zusammenschmelzen. Und der menschliche Geist entwickelt auch erst seine prosaische Seite, ehe die Poesie erwacht. Ein Beispiel soll zum Beweise angeführt werden. C. M. v. Weber schrieb in seinem zwölften Lebensjahre sechs Fugen, die bei Breitkopf in Leipzig erschienen; denn das geistige Gewand des Knabenalters ist Prosa. Aber wer könnte wohl beweisen, daß seinen späteren Tonschöpfungen die Gefühlseinheit fehle? — Im Jünglingsalter erwachte auch in ihm die Romantik des innern Lebens, die Gefühlssonne ging auf, die Poesie nahm Theil an den Tondichtungen seines reichbegabten Geistes. Es würde zu weit vom Ziele entfernen, wenn ich mehrere Beispiele anführen wollte, was sehr leicht zu bewerkstelligen wäre.

Die Fuge duldet, wenn sie keine Galanteriefuge ist, nur Zwischensätze, die aus einem Einschnitte oder Theile des Hauptsatzes, oder des Gegensatzes, comes d. h. Begleiter, oder contrathema genannt, oder, wenn es nicht anders zweckmäßig geschehen kann, auch aus einer Ausfüllungsstimme, welche schon contrapunktirte Nachahmung hat, oder diese erlaubt, gebildet sind.

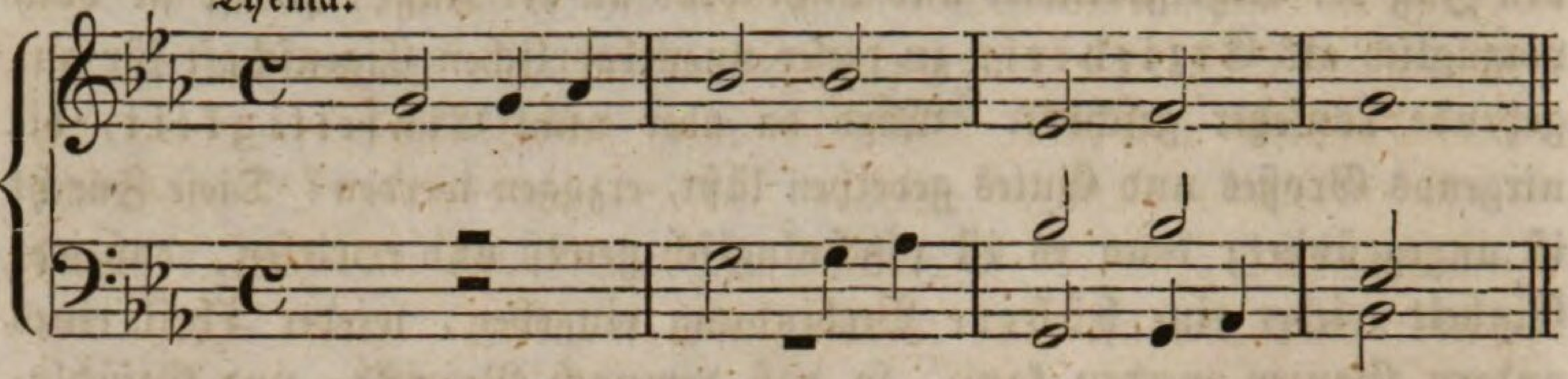
Behält alsdann der comes in jeder Durchführung des Themas, welches auch dux d. h. Anführer genannt wird, immer denselben Gang, dieselbe Tonreihe als Figur; so ist es eine Doppelfuge; ändert sich aber der comes bei den Durchführungen des dux, so ist es nur einfache Fuge, welche weniger Kunstwerth hat.

Wenn bei der Clavier- oder Galanteriefuge das Thema, der dux, eine lebendige, alle Tonregionen aufregende Bewegung haben muß — die allerdings dem Character des Instrumentes nicht widersprechen darf — so wird im Gegentheil bei der Kirchenfuge das einfachste, von Läufern und Verzierungen freies, also männliches Thema erfunden.

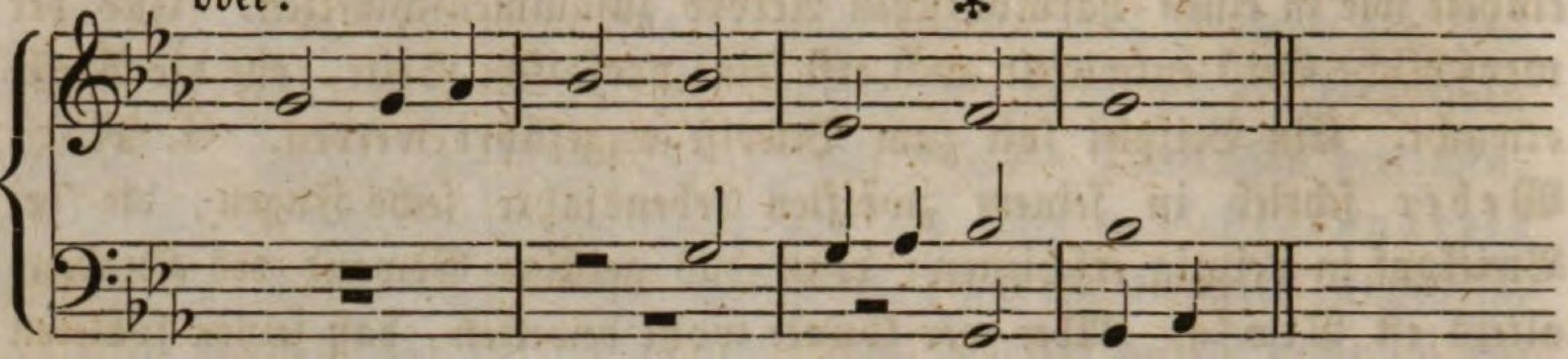
Man geht aber nicht eher zur Bearbeitung des Themas über, bis nicht untersucht worden ist: ob dasselbe der Begleitung mit 3, 6, 10 fähig ist und sich bequem nachahmen läßt. Das ist nämlich als Be-

dingung zu betrachten, daß man das Thema in die Enge führen kann, d. h. der Gedanke muß um einen halben oder ganzen, $1\frac{1}{2}$ oder auch 2 Tacte später, getreu nachgeahmt werden können, z. B.

Thema.

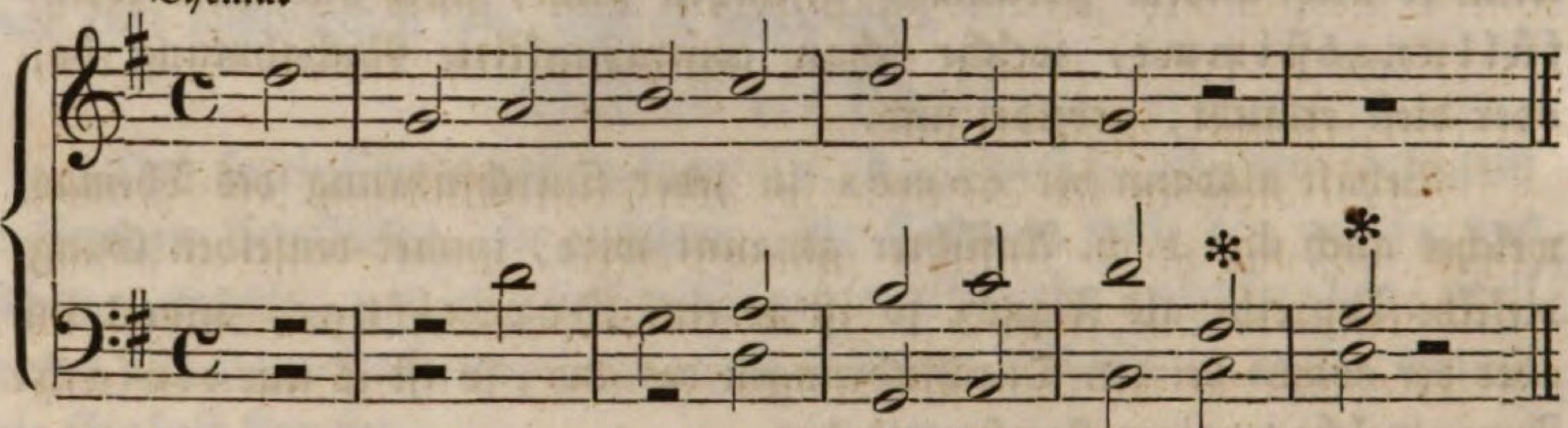


oder:



Diese Engführung geht nicht; denn es entstehen bei * zwei reine Quinten, es mit as und b mit f. Und die dritte nachahmende Stimme müßte in beiden Sätzen wegfallen, da sie gar nicht klingt! — Folglich taugt dieses Thema nicht zur Fuge; es müßte denn große Veränderung erleiden. Ueberhaupt spart man diese Zierde der Fuge bis gegen das Ende derselben auf, um immer neu zu erscheinen. Wir wollen noch einen Versuch anstellen, z. B.

Thema.



Die beiden * bezeichnen die Folge zweier Quarten, die in der Umkehrung zwei Quinten werden müßten, da $4 + 5 = 9$ ist.

Daß dieses Thema sich weiter in die Enge führen lassen würde, konnte gleich bemerkt werden, da es mehr Tonleiter enthält, als das vorhergehende; denn es ist ein allgemeines Kennzeichen für das verschiedenartige Benutzen, Nachahmen und Durchführen, wenn ein Thema Theile der Tonleiter enthält und sich mit 3, 6, 10 begleiten läßt, was eben durch die Tonleitertheile möglich gemacht wird.

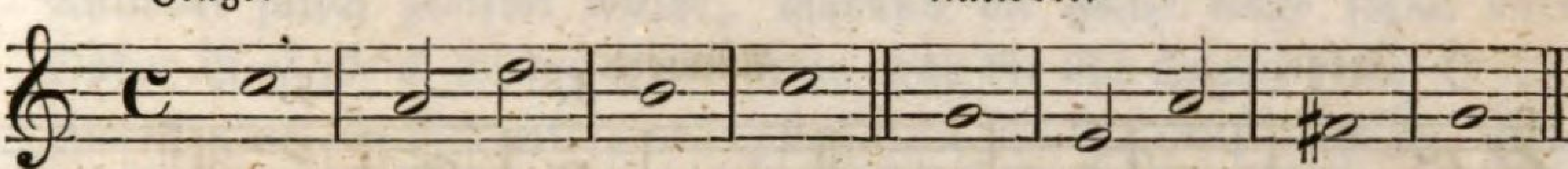
Die erste Operation, welche mit dem Thema vorgenommen wird, besteht darin, daß dasselbe wie eine vorgelegte Frage betrachtet und, je nachdem diese beschaffen ist, getreu beantwortet, d. h. treu und streng nachgeahmt wird. Um diese Antwort gesetzlich zu gestalten, muß man sorgfältig untersuchen:

1) den Anfang 2) das Ende und 3) den Umfang der Frage.

Das Gesetz des Mitklingens, wo die Tonika und die Quinte unzertrennlich erscheinen, hat die Regel gegeben, daß zur richtigen Bildung der Antwort die Tonika in die Quinte und diese in die Tonika verwandelt werden muß.

Wenn demnach die Frage mit der Tonika anfängt, so muß die Antwort auf der Oberdominante, also auf der Oberquinte oder Unterquarte ihren Anfangspunkt erhalten, da 5 + 4 = 9. Z. B.

Frage. Antwort.



oder:



Hier wird zugleich klar, daß es mit dem Ende der Frage und Antwort eben so gehalten wird, wie mit dem Anfange derselben; denn die Frage endigt mit der Tonika, folglich muß die Oberdominante auch das Ende der Antwort sein.

Der Umfang dieser Frage ist sehr klein, da er die Tonika, von welcher aus immer auf- oder abwärts gerechnet werden muß, je nachdem das Thema steigend oder fallend gebildet ist, nur um einen ganzen Ton übersteigt und ein Vierer nicht umfangreich genannt werden kann. Dennoch ist der Klugheit gemäß, daß man, um das Thema, wenn es gleich auf dem Instrumente durchgeführt werden soll, Worte unterlegt, um es während der Ausführung nicht zu vergessen. Da es Kirchenfuge ist, so könnte z. B. der Text „Wir glauben Alle," untergelegt werden.

Ferner ist auch noch auf die Stimme zu achten, welche die Frage zuerst vorträgt; da man die Grenze der gewöhnlichen Diskantstimme, das zweigestrichene g, nicht gern, wenigstens am Anfange nicht, überschreitet; weil es zu jung und schreiend ausfallen, dem männlichen Character des Themas widersprechend, klingen würde, z. B.





Der Umfang der Antwort wird stets nach dem Gesetz der Umkehrung gebildet. Warum? — Wollte man anders verfahren, so daß man die Quinte mit der Quinte, die 4 mit der 4 beantwortete, so würde man dadurch, gleich am Anfange, in eine andere Tonart versetzt werden, wodurch das nothwendige Einprägen der zum Grunde liegenden Haupttonart unmöglich würde, wie folgende Antworten beweisen:



Bei a) entsteht die Frage: Wo liegt der Fehler? — Die Veranlassung zu der falschen Antwort führt der Umstand herbei, daß der Terzensprung in der Frage, c—e, in der Antwort beibehalten wurde, wie g—h zeigt. Um nämlich das Gesetz der Umkehrung streng zu befolgen, müssen die Sprünge in der Frage, so bald als nur möglich in der Antwort geändert werden, um die Octave der Tonika nicht zu überschreiten, wenn einmal der doppelte Contrapunkt in der Octave zum Grunde liegt; denn ein Gesetz hört auf Gesetz zu sein, wird zur Regel erniedrigt, sobald es nicht allgemein gültig und nothwendig bleibt und Ausnahmen erlaubt sind.

Daher muß, soll die Antwort, d. h. die strengste Nachahmung, berichtiget werden, die Terz sich in die Secunde verwandeln. Eben so muß aus einer Secunde sehr oft eine Terz gebildet werden. z. B.



Antwort.



Aus diesem Beispiele, wo die Frage in der Oberdominante anfängt und in der Terz der Tonika endigt, wird hervorgehen:

1) Daß die Oberdominante mit der Tonika beantwortet wird.

2) Daß der Sprung gleich geändert werden muß, nicht erst in der Mitte oder gegen das Ende der Antwort.

3) Daß, wenn die Frage in der Terz der Tonika schließt, die Antwort in der Terz der Oberdominante schließen muß, damit die Antwort treue Nachahmung bilde.

Daß eine richtige Antwort auch in der Tonsprache überall Werth hat, vorzüglich in der Fuge, kann daraus klar werden: daß, wenn die Antwort falsch gebildet würde, alsdann die ganze Fuge falsch wird! Daher ist es gleich wieder merkwürdig, daß die Rückung einer Secunde hinauf oder hinab, mit zwei gleichen Noten auf derselben Stufe im Liniensystem, beantwortet werden muß, um das Gesetz der Umkehrung zu befolgen, z. B.

Frage. Antwort.



Aus einem Quartensprunge in der Frage, muß aus gleichem Grunde in der Antwort ein Quintensprung werden, z. B.

Frage. 4. Antwort. 5.



4 + 5 = 9.

Da die Frage in der Oberdominante der Tonika anfängt, muß die Antwort nothwendig mit der Tonika beginnen. Der Schluß beider Sätze ist ebenfalls in den richtigen Terzen gebildet; denn die Frage schließt mit der Terz der Tonika und die Antwort mit der Terz der Oberdominante.

Wollte man hier die Veränderung der Quarte in die Quinte unterlassen, so würde die Antwort sogleich aus C-dur nach F-dur versetzt werden, was ganz falsch wäre, wie bekannt ist.

Aus einem Quintensprunge kann ein Sextensprung werden müssen, wenn die Antwort mit der Quarte dem bekannten Gesetz nicht Genüge leisten kann, z. B.

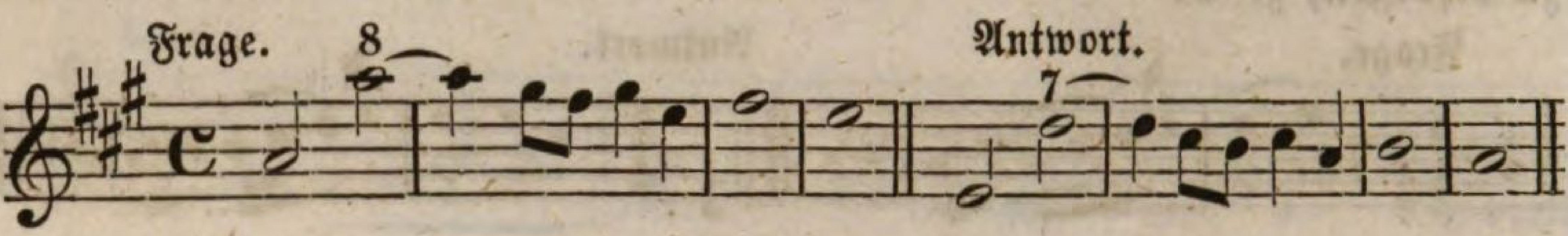




Oesters muß, dem bekannten Gesetze folgend, aus dem Sexten-sprunge sogar ein Septimensprung gestaltet werden, z. B.



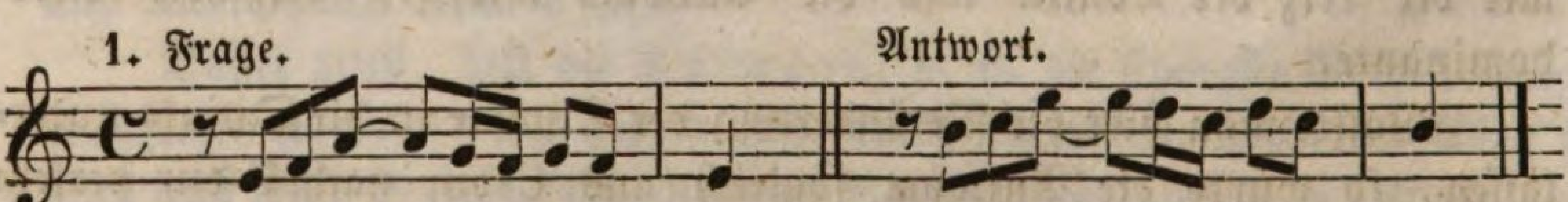
Es ist noch hinzu zu setzen, daß aus einem Septimensprunge in der Frage ein Octavensprung, und so auch umgekehrt aus 8 eine 7 werden muß; so strenge Allgemeingültigkeit nimmt das Gesetz der Umkehrung in Anspruch, z. B.



Die Einheit der Tonika zu behaupten, kann es sogar nothwendig werden, die 7 mit 6 zu beantworten.



Viele Fragen der Fuge fangen in der 2, 3, 4, 6, 7 der Tonika an; da muß dann auch die Antwort mit denselben Intervallen, aber von der Oberdominante an berechnet, anfangen. z. B.





Die erste Frage fängt mit der T e r z der Tonika an; darum beginnt die Antwort mit der Terz der Oberdominante g, also mit h.

Die zweite Frage bildet ihren Anfang mit der Q u a r t e der Tonika; daher muß die Antwort mit c, als der 4 von der Dominante g, anfangen.

3. Frage. Antwort.



4. Frage. C-moll. Antwort.



Die dritte Frage bildet ihren Anfangspunkt auf der 6 von der Tonika; folglich muß die Antwort mit der 6 von der Oberdominante anfangen. Die vierte Frage, welche den Namen B a c h ausspricht, fängt mit der Septime der Tonika an, folglich mußte die Antwort mit der 7 von der Oberdominante beginnen.

Wie soll man sich diese Oberdominante denken? — Nur als fünfte Stufe von der Tonika, oder als neue Tonart? — Beides ist möglich und oft nicht anders zu bewerkstelligen, z. B.



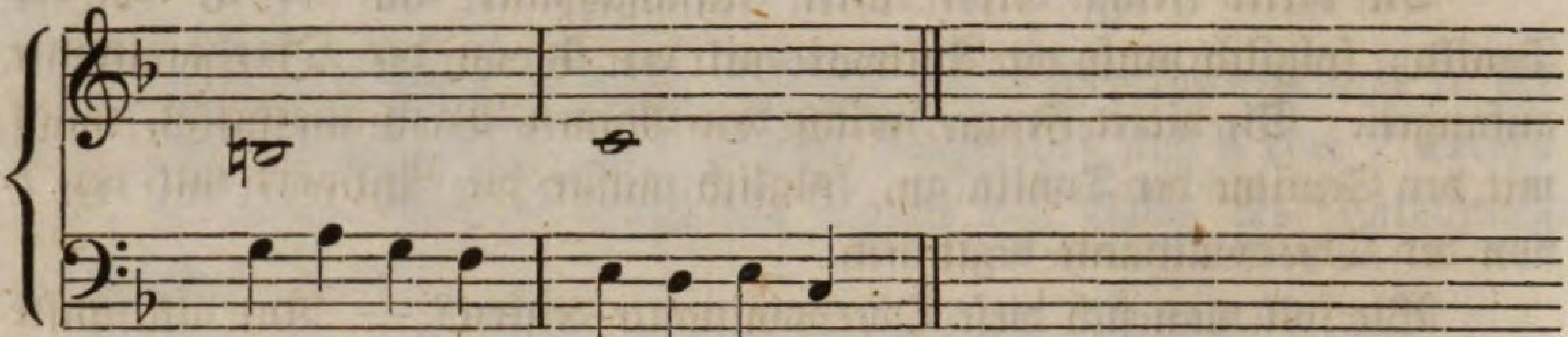
Beide Sätze, a und b, sind Antworten einer und derselben Frage; aber bei a) ist der Comes anders gebildet, als bei b), wo er aus G dur gedacht und geschrieben worden ist.

Welches Verfahren ist nun vorzüglicher? — Die Entscheidung ist hier nicht Sache des veredelten Geschmacks und feinen Kunstgefühls; denn die Fuge gleicht einer musikalischen Regelwelt, einer mathematischen Aufgabe. Die Begleitung der Frage ist aber öfters so beschaffen, daß sie bei der Antwort u n m ö g l i c h ganz treu beibehalten werden kann.

Wenn nämlich der Baß z. B. die Frage zuerst vorträgt, so kann er, wenn darnach der Tenor die Antwort erhält, doch nicht schon aus allen Tonregionen entflohen sein, nicht schon schweigen und den Tenor allein, ohne Begleiter fliehen lassen! Wenn aber die zweite Stimme mit der Antwort eintritt, so erhält die erste fragende Stimme die harmonische Begleitung, die aber n i c h t i m g l e i c h e n C o n t r a p u n k t e ge-

bildet werden darf; weil alsdann ein schleppender Gang entstehen würde, der mit dem Begriffe der Flucht im Widerspruch wäre. Das Bild der Flucht fordert nach einer uralten Regel, daß auf jeden Strich ein Schlag kommen, d. h. eine anschlagende Note, wenigstens in einer Stimme, gehört werden muß, damit die lebhafte Bewegung der Fliehenden, die schnellen, rastlosen Schritte derselben immer bemerklich bleiben, z. B.





Die Fuge kann 2-, 3-, 4- und mehrstimmig gebaut werden. Das Uebereinstimmende dabei läßt sich auf folgende Punkte zurückführen.

1) Daß, wenn die Frage endigt, keine Einleitung zur Antwort erlaubt ist; weil das ein sogenannter „Schusterfleck" entsteht, der nur alsdann geduldet werden darf, wenn er als Zwischensatz mit durchgeführt wird, wie man in Seb. Bachs sehr großen Orgelfugen sehen kann.

2) Daß, wenn es möglich ist, die Antwort gleich über, oder unter der letzten Note der Frage eintreten soll.

3) Daß kein vollständiger Schluß eher, als am Ende der Fuge eintreten darf, wodurch allerdings gegen den Begriff der Flucht gehandelt werden würde. Folglich werden blos Trugschlüsse, oder Eintritte des Themas unter einer Dissonanz, oder unter einer Wechselnote angewendet.

4) Daß, wo möglich, Frage oder Antwort vor dem Ende der Fuge in die Enge geführt werden, was auf dem tasto solo oder Puncte geschehen kann, wenn es nicht vor demselben geschehen konnte; denn da man sich auf längere Zeit von der Tonika entfernt hat, so wird es nothwendig, sich auf der Oberdominante derselben festzustellen, um auf die Haupttonart vorzubereiten, auf welche man endlich wieder zurückkehren

muß, um schulgerecht schließen zu können. Die Fugenform liebt es aber, vor dem Orgelpunkte ein Inganno zu bilden, um vor dem Ende keinen vollkommnen Schluß eintreten zu lassen. Und dann sollen dem aushaltenden Punkte wenigstens Ligaturen, Nachahmungen in Gegenbewegung zur Ausstattung und Verschönerung gegeben werden.

5) Daß nicht immerfort alle Stimmen thätig sein dürfen, weil dann die Fliehenden gar keinen Odem schöpfen könnten, matt, schlaff, ermüdet dem Feinde in die Hände fallen würden. Es würde auch dem Tonbilde an richtiger Vertheilung des Lichtes und Schattens fehlen und die Wirkung desselben erschlafft werden.

6) Daß die Stimmen in ihrer natürlichen Ordnung eintreten; damit Frage und Antwort nicht von Parallelstimmen vorgetragen werden, wie Baß und Alt, Tenor und Diskant, da sie einander zu ähnlich sind und die Hauptsätze nicht deutlich genug unterscheiden lassen. Mischungen der Stimmen sind dieser Regel unterworfen.

7) Daß es nicht gleichgültig ist, in welche Stimme das Thema gelegt wird; denn es soll auch der Character der Tonregion, wie der natürliche Umfang, die Milde, Schärfe, Kraft der Stimme sorgfältig berücksichtigt erscheinen, da ein Thema in den hellen, feinen, hohen Tönen andere Gedanken und Gefühle ausspricht und weckt, als in den dunkeln, ernsten, tiefen Tönen. Jeder Octave ist von der Natur eine eigenthümliche, eine besondere, mehr grelle, schreiende, oder zarte, sanfte Farbe verliehen, wodurch es ihr möglich ist, nicht nur verschiedene Jahreszeit des Lebens, sondern auch die mannigfaltig gefärbten Zustände des Gemüthes darzustellen.

Der systematische Zwang in der Fuge artet dennoch nicht in eine Knechtschaft aus, die gar keine vernünftige Freiheit — diesen Athem des Geistes — erlaubte, wie Manche, die nur, wie alte Theoretiker sagten, „weiße Nürnberger Honigkuchen" lieben, behaupten wollen; denn selbst die größten Meister in diesem Zweige der Tonkunst gestatten Licenzen d. h. Freiheiten, sogar auffallender Art, wie z. B. die Noten des Hauptsatzes bei Engführungen zu verlängern oder zu verkürzen, oder einen Ton tiefer, als es sein sollte, zu setzen. Auch soll nicht jede Fuge alle Künste enthalten, was ermüdend werden dürfte.

Deswegen hat man auch kleine Fugen, Fughetten, beliebt gemacht, welche das Thema nicht weit und breit, bis in entfernte Tonarten von der Tonika, durchführen, sondern sich mit dem Grundtone, dessen Haupttönen und einigen Paralleltonarten begnügen. Auch diese erfordern mehr gründliche Einsicht in die Tonkunst, als eine sentimentale Tonreihe ohne Einheit des Gedankens, oder ein blos zuckersüßes

15*

oder barbarisches Moduliren, dem ebenfalls nur das ermüdende Einerlei angehört.

Obgleich nicht geleugnet werden kann, daß die Fuge nur ihren Kennern einen musikalischen Genuß verschaffe, so ist sie am rechten Orte doch auch für alle Hörer von eigenthümlicher Einwirkung.

Für angehende Tonsetzer ist das Studium der Fuge und das Bauen derselben eine heilsame Uebung im Denken, welches als werthvoll genug bekannt ist. Darum schreiten wir, wegen des bildenden Einflußes auf die Geistesthätigkeit des Tonsetzers, zum Bau einer kleinen Fuge. Das Thema soll zuerst im Baße liegen.

Frage.



Nach den obigen Mittheilungen muß, bevor zur Beantwortung der Frage geschritten wird, erst genau untersucht werden:

a) Der Anfang der Frage. Sie beginnt auf der Oberdominante der Tonika, wodurch gegen kein Gesetz der Fuge gehandelt wird. Sie hat mehrere Einschnitte und lebhafte Bewegung.

b) Das Ende der Frage steht ebenfalls auf der Oberdominante, hat aber nicht nur eine verbotene Einleitung zu derselben, sondern auch zwei gleiche Töne neben einander, die man in der Frage nicht liebt.

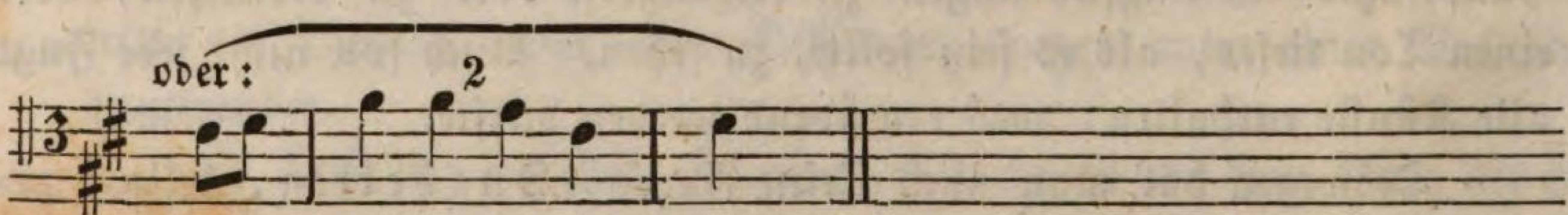
c) Der Umfang, durch Anfang und Ende bestimmt, zeigt einen dem Tactgefühl stets angenehmen Vierer. Aber wie weit entfernen sich in demselben die Intervalle von der Tonika? — Sechs aufsteigende Stufen. Das ist erlaubt; denn die Octave wird dadurch nicht überschritten.

Wie wird sich die Antwort gestalten?

Antwort im Tenor.



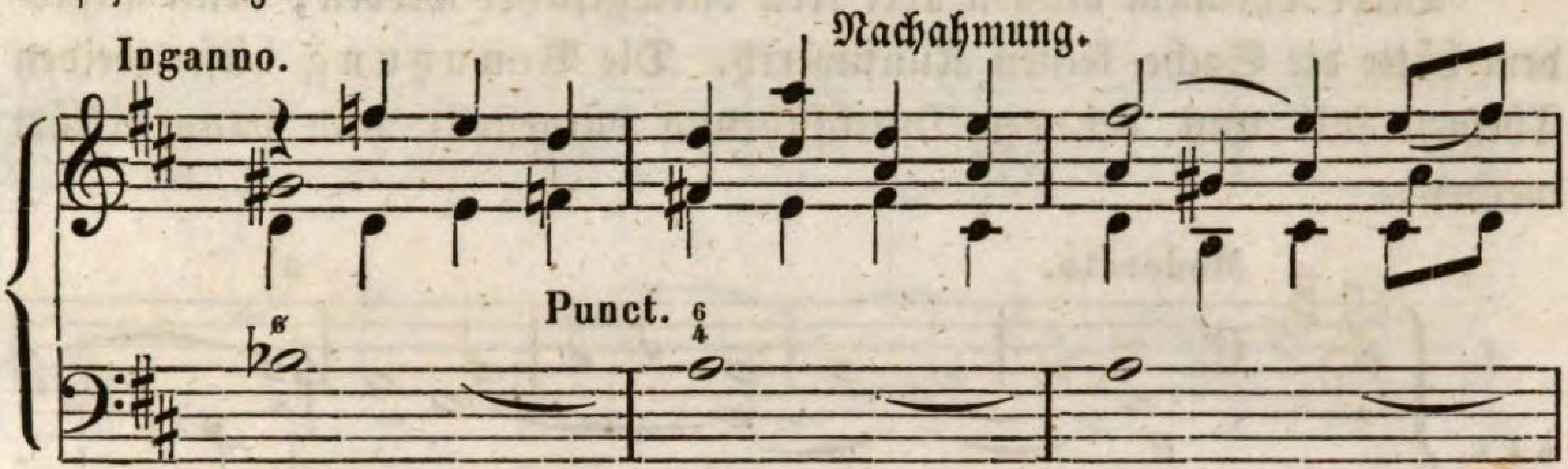
oder:

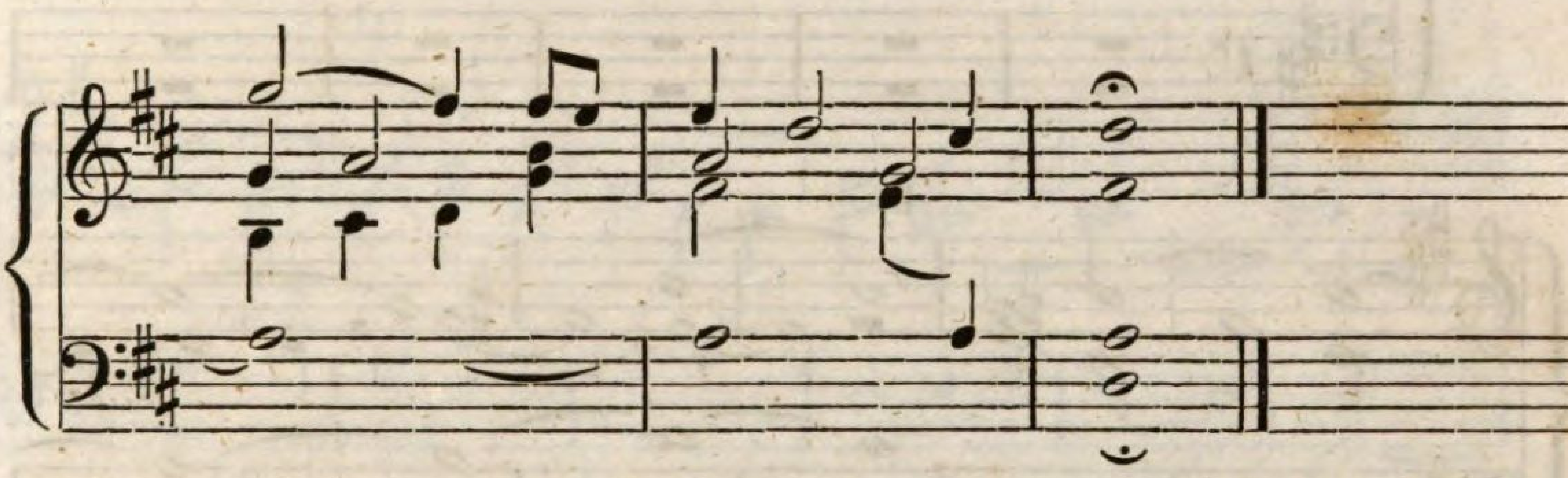


Der Anfang der Antwort zeigt, daß der Quintensprung ganz gesetzlich in einen Quartensprung verwandelt worden ist; aber das Ende 1) hat vergessen, daß die 6 immer 6 bleiben soll. Darum ist in 2) der Sprung von d nach fis entstanden und diese Note zweimal gesetzt, und

um einleitend wieder auf die Tonika, welche angefangen hat, zurückzukommen, e — cis, also ein Terzenschritt zurück gemacht worden ist.

So melodisch auch dieses Thema fortschreitet, so bequem es sich auch, wegen der Theile aus der Tonleiter, begleiten und durchführen läßt; so ist immer noch zu untersuchen, ob es sich in die Enge führen, oder dem Punkte seine Ausstattung zu Theil werden läßt. Der Versuch soll gemacht werden, um über die Brauchbarkeit des Themas entscheiden zu können.





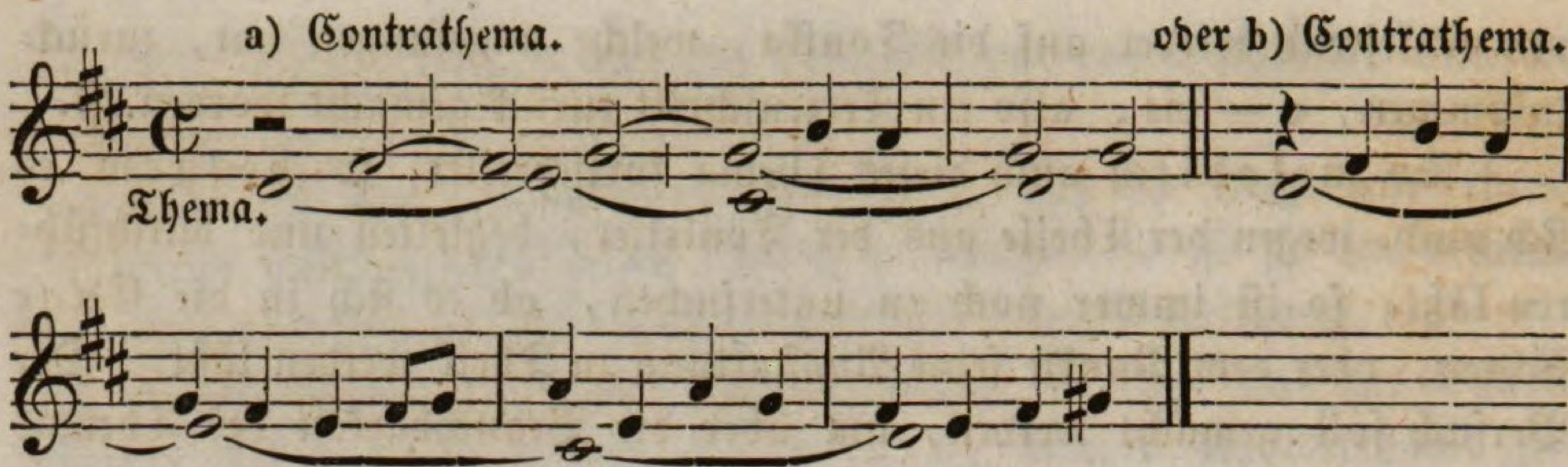
Die Ausstattung des Punktes ist demnach möglich und könnte der Frage noch getreuer gebildet werden, wenn der Alt den Punkt mit dem Basse gemeinschaftlich übernehmen wollte, was auch erlaubt ist.

Aber die Engführung? — Sie ist nicht ohne zu auffallende Licenzen zu bilden. Darum ist es beßer, dieses Thema zu verwerfen, da es die größte Zierde der Fuge nicht erhalten kann.

Es ist vorher auch noch zu wissen nothwendig, daß die Antwort sowohl mit einer längern, als kürzern Note anfangen kann. Z. B.



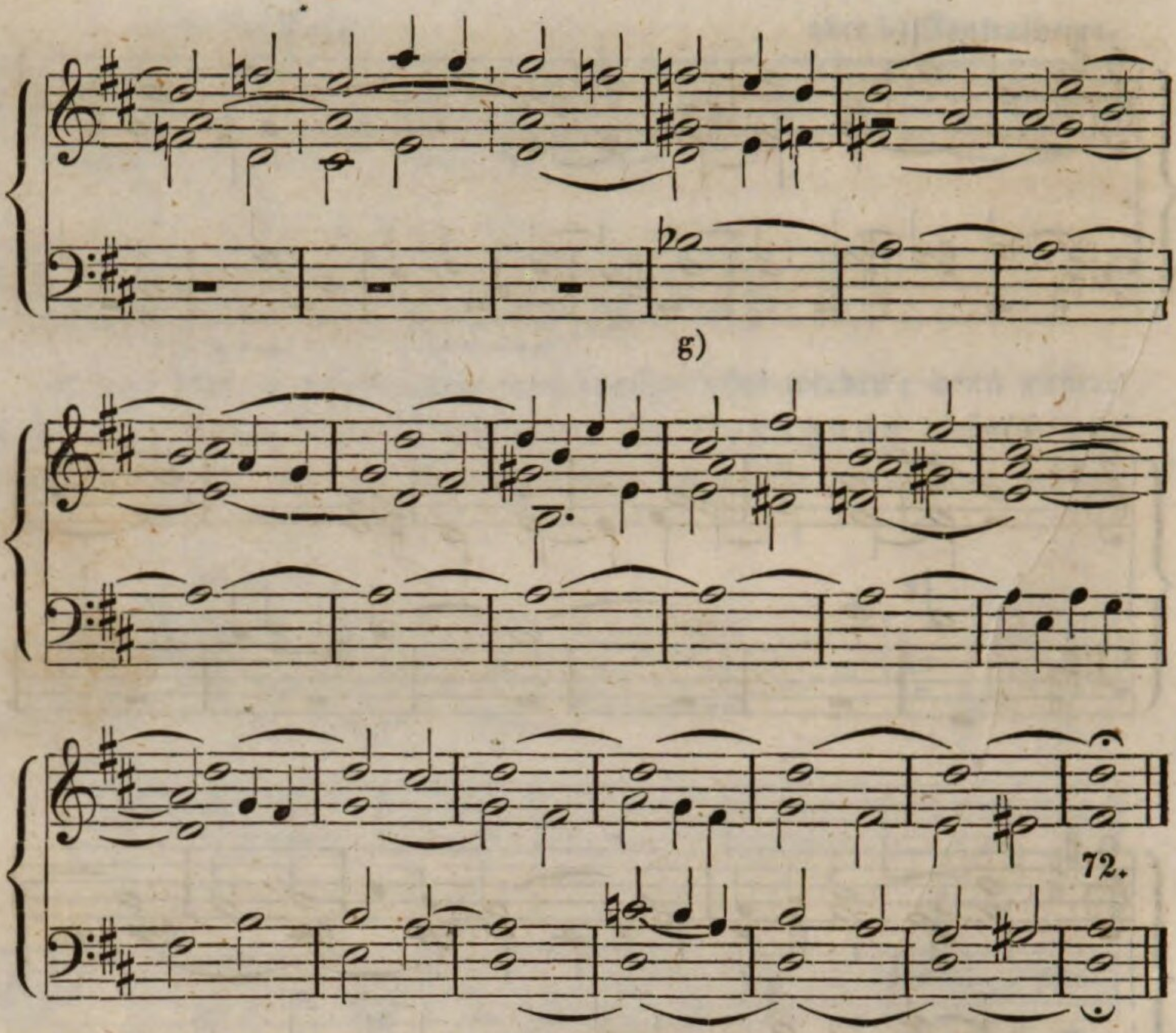
Eben so ist es mit der Bildung der Doppelfuge übereinstimmend, daß gleich nach einer kurzen Pause das Contrathema eintreten kann. Z. B.



Beide Themata müssen aber treu durchgeführt werden; denn außerdem hätte die Sache keinen Kunstwerth. Die *Benutzung* dieser beiden Themen soll nun bei der Durchführung dargestellt und dann erklärt werden.




e)
f)



Bei a) ist ein so schön benannter Schusterfleck, dessen Dasein sich aber dadurch rechtfertigen läßt, daß er eben so treu durchgeführt wird, wie die Themata. S. Bach, dieser Großmeister der Fugenschmiede, hat dazu viele Beispiele geliefert. Hier führt er bei b) das erste Thema in die Oberstimme, die vorher das Contrathema zu singen beauftragt war. Da muß allerdings der Tenor, um dreistimmig zu werden, die Ausfüllung erhalten; weil der Alt jetzt das Contrathema singen soll.

Bei c) tritt zuletzt der Baß mit dem ersten Thema ein und ist so gefällig die Begleitung des Schusterflecks auch durchzuführen. Da aber der Tenor das Thema niemals singen will, so ist die Durchführung doch unvollständig, obgleich die Fuge 72 Tacte zählt.

Bei d) wird derselbe Gang zur Modulation benutzt, da sich keine neue Gestalt einschleichen darf. Die Tonwanderung geht theils in Rückungen, theils in Quarten= oder Quintengängen, da beide im Hauptsatze da waren, nachahmend fort, um die Paralleltonarten zu gewinnen, die der Tenor abermals nicht erhalten konnte, da er schon hinreichend beschäftigt war; denn er vollbringt seinen Auftrag bis zu f) wo der Baß sich mit dem ersten Thema auf der Unterdominante hören läßt. Bei g) erscheint das Inganno auf b im Baße mit ⁶, um auf die Oberdominante

A zu gelangen, auf dieser festen Fuß zu faßen und da in guter Ruhe das Wandern der Stimmen, welche beide Themata vortragen, zu beobachten und alsdann auf der ersehnten Tonika zu bleiben, auf welcher noch eine kurze Beruhigung für das Ohr hinzugefügt worden ist.

Da fehlen aber — wird man sagen — noch viele Künste der Fuge. Diese — gebe ich zur Antwort — sind absichtlich vermieden, da erst noch die Bildung des Comes zu zeigen ist. Und eine solche kleine Fuge muß sich solche und ähnliche Entbehrungen gefallen lassen, da sie kein vollständiges Bild von der Flucht der Stimmen darstellen will.

Diesen Begleiter der fliehenden Stimme zu bilden, ist eine kleine contrapunktische Aufgabe, da man zuerst die Frage und Antwort im gleichen Contrapunkte harmonisch begleitet. Alsdann untersucht man, ob dieselbe harmonische Begleitung beibehalten werden kann, wenn das Thema in andere Stimmen gelegt werden soll. Es sind dann öfters Abänderungen nothwendig und erlaubt, sobald sie nur nicht gar zu abweichend und auffallend erscheinen.

Folgender Satz soll das Thema sein:

Frage.



Antwort.



Die harmonische Begleitung im gleichen Contrapunkte wird sein:

Frage.

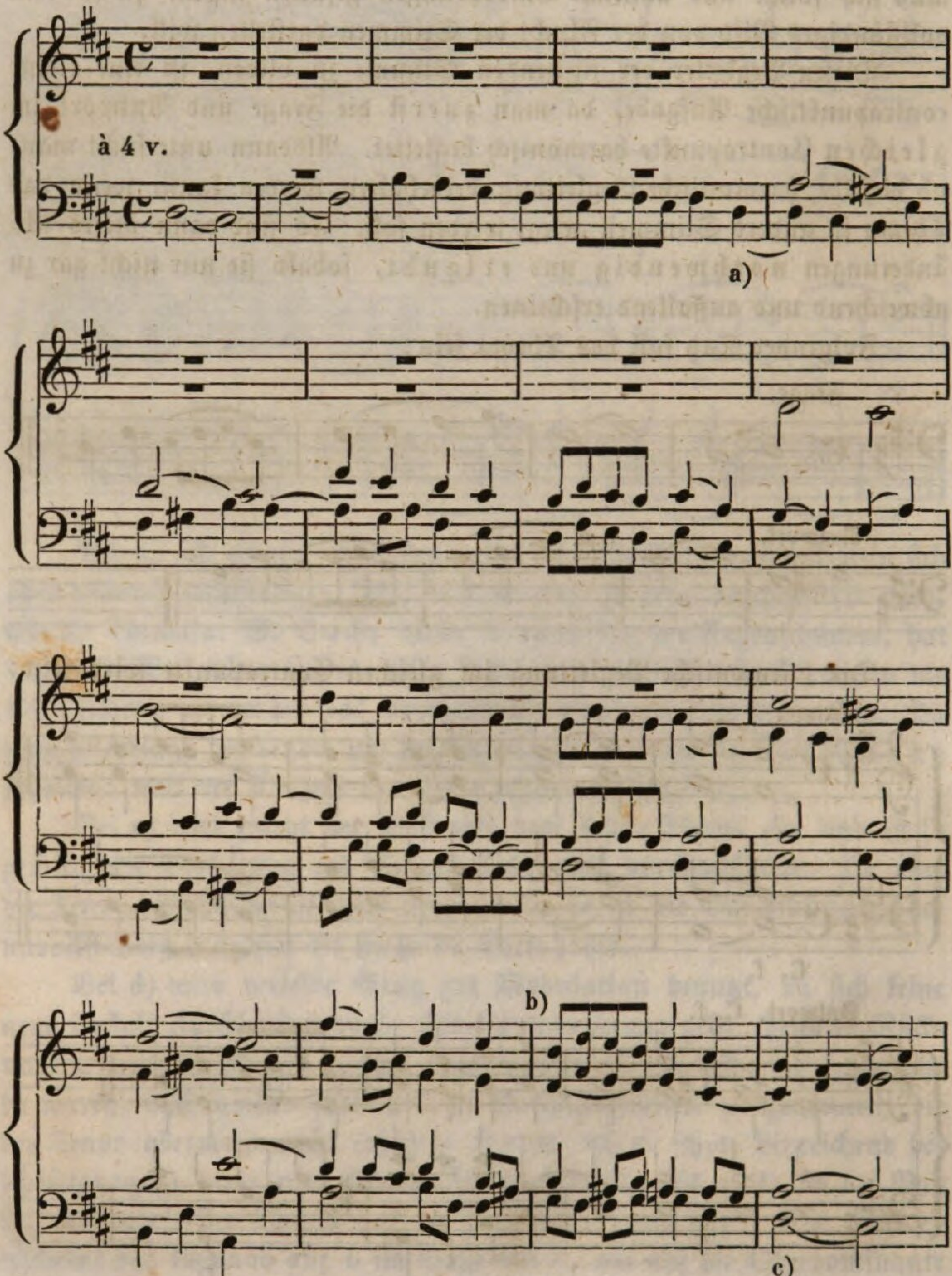


C. f.

Antwort. C. f.



Steht diese Begleitung fest, dann werden Durchgang, Wechselgang u. s. w. angewendet, um dem Gesetz des Comes: auf jeden Strich ein Schlag, zu entsprechen. Folglich muß ungleicher oder gemischter Contrapunkt gebildet werden. Dann schreitet man zur Durchführung, welche diesmal vollständig, und da dieselben Stimmen das Thema öfter singen können, übervollständig werden soll. Der Darstellung wird die nothwendige Erklärung nachfolgen.




d)
e)
f)
g)


h)
i)
k)
l)
m)
n)

Diese 52 Tacte lange Fuge hat wieder, obgleich das muntere D-dur zur Tonart gewählt wurde, langsames Tempo; weil viel Bindungen vorkommen, die an Eindruck verlieren würden, wenn schnelle Bewegung herrschen sollte. Und die Stimmen haben an sich Lebendigkeit genug.

Der Buchstabe a) erinnert daran, daß der Comes sich durch die Bindung bemerklicher machen will, da hier eine Pause unschicklich wäre, wodurch er sich ebenfalls anzukündigen liebt. Er ist aber hier als ungleicher, gemischter und auch, zur Abwechselung, als gleicher Contrapunkt vorhanden.

Bei b) wird zuerst auf die nöthige Abänderung der Harmonie hingezeigt und c) macht auf das Gesetz der Fuge aufmerksam, daß diejenige Stimme, welche das Thema zuerst sang, es auch wieder hören lassen muß, wenn die übrigen Stimmen dasselbe vorgetragen haben.

Warum ist diese Ordnung nothwendig und zweckmäßig? — Weil ohne diese Wiederholung die Oberstimme den Comes nicht erhalten könnte, den doch jede Stimme, nachdem sie die Frage oder die Antwort gesungen hat, als zweites Thema erhalten muß, um die Doppelfuge zu bauen.

Aber d) zeigt darauf hin, daß der Baß die Figur fortsetzt, um auf der Oberdominante zu schließen; damit die Modulation dreistimmig — der Schattirung wegen — und bequem in die Paralleltonart gemacht werden könne. Denn, da der Baß am längsten thätig war, so muß er auch zuerst Ruhe bekommen, um sich zu erholen. Es ist bekanntlich der Baß das Salz in der Musik; daher soll er das Tonstück dem Ohr nicht versalzen.

Bei e) ergreift der Tenor, weil er mit in die Paralleltonart wanderte, auch das erste Thema in H-moll und wiederholt seine Figur umgekehrt, um mit der Oberstimme die Unterdominante, als benachbarte Terzenverwandte, vorzubereiten. Auf dieser zeigt f) daß da der hinreichend geruhete Baß die Umkehrung des ersten Themas kräftig anstimmt und diese auch auf derselben Stufe von der Tonika schließt; damit auf sein subjectum inversum das subjectum rectum, wie die ursprüngliche Gestalt und der ursprüngliche Gang des ersten Themas genannt wird, bei g) wieder vom Tenor ergriffen werden kann.

Hierauf nimmt bei h) der Baß subject. invers. d. h. sein umgekehrtes Thema in der Paralleltonart der Unterdominante wieder auf; damit bei i) der Diskant, in der Unterterz von E-moll das subject. rectum wieder hören lassen kann, um damit bis zu k) auf das Inganno zu führen, damit bei l) der Orgelpunkt, auch tasto solo genannt, vom Baß ausgehalten werden kann, nach welchem bei m) der Hauptgedanke noch

doppelt, in **Terzen**, und bei n) in **Gegenbewegung** erscheint und denselben auf den schulgerechten Schluß bringt.

Wo sind aber die in der Fuge so beliebten **Engführungen** angebracht worden? — Nirgends! — Warum fehlen diese Zierden abermals? — Weil das Thema sie nicht erlaubte und dieselben für die **drei-** und **zweistimmigen** Fugen aufgespart werden sollen; damit auch an diesen magern Producten etwas Neues gelernt werden kann. Denn die **Grundlage des Baues** ist dieselbe, wie bei vierstimmigen Fugen. Das soll durch bekannte, achtbare Muster der Vorzeit bewiesen werden. Z. B.

à 3 v.



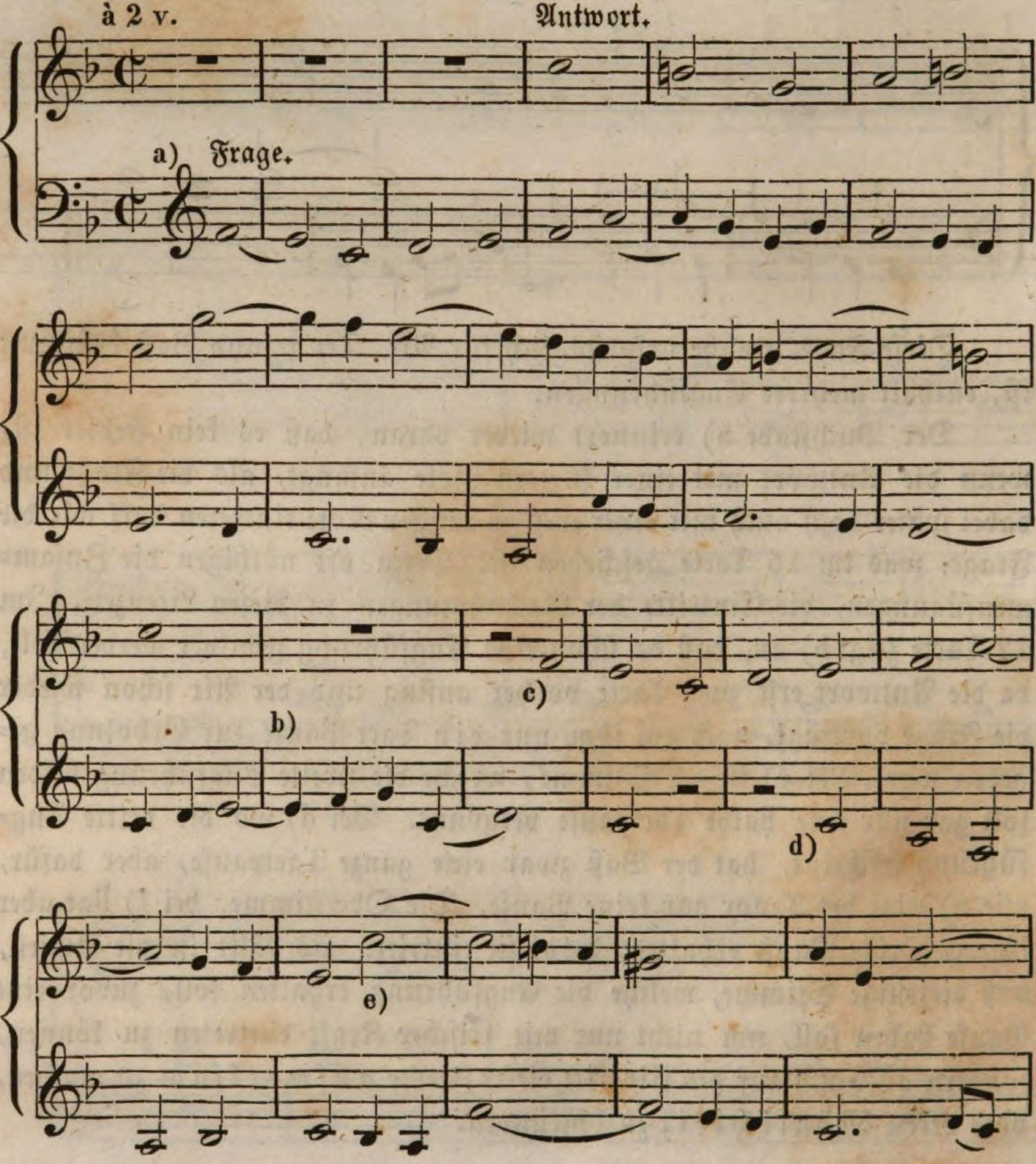


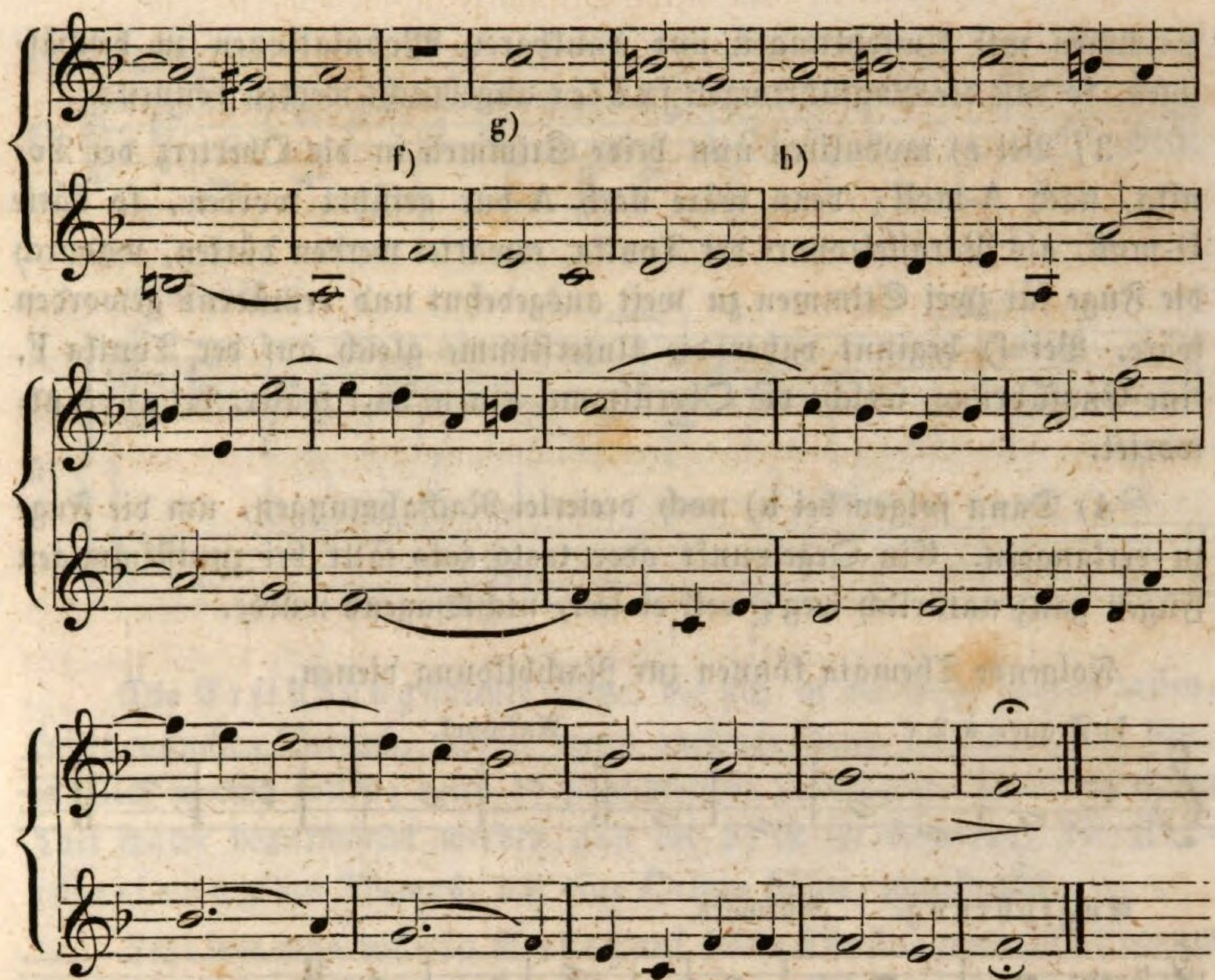
Diese Fuge, welche ursprünglich für Alt, Tenor und Baß bestimmt ist, enthält mehrere Engführungen.

Der Buchstabe a) erinnert wieder daran, daß es kein Fehler ist, wenn die Antwort mit einer kürzern Note anfängt, als die Frage und dabei später doch auch mit einer eben so langen Note eintreten darf wie die Frage, was im 15 Tacte geschehen ist. Denn oft nöthigen die Zusammenfügungen, die Eintritte der Nachahmungen zu diesen Licenzen. Im 17 Tacte zeigt b) an, daß da schon eine Engführung gebildet werden soll, da die Antwort erst zwei Tacte vorher anfing und der Alt schon wieder die Frage vorträgt, nachdem ihm nur ein Tact Pause zur Erholung gegeben war. Bei c) ist der Stimme, welche die zweite Engführung bilden soll gar nur eine halbe Tactpause vergönnt. Bei d) wo die dritte Engführung erscheint, hat der Baß zwar eine ganze Tactpause, aber dafür, wie e) zeigt der Tenor gar keine Pause. Die Oberstimme, bei f) hat aber ihre gehörige Pause erhalten, bevor sie eintritt. Es fällt in die Augen, daß diejenige Stimme, welche die Engführung erhalten soll, zuvor eine Pause haben soll, um nicht nur mit frischer Kraft eintreten zu können, sondern auch um auf den Eintritt dieser Zierde aufmerksam zu machen, oder deren Möglichkeit zu begründen.

Bei e) wird offenbar, daß die Stimme, anstatt der Pause, einen Sprung hinauf — eben so auch hinab — macht, wie hier der Tenor von f nach c springt, um die Engführung anzutreten, wodurch sie zugleich mehr hervorgehoben wird. Nur sollen diese Sprünge nicht schwer zu treffen sein, wenn die Fugen für Singstimmen allein gesetzt werden.

Dasselbe Thema ist auch von alten, berühmten Meistern zur zweistimmigen Fuge benutzt worden. Wir wollen diese denkenden Tonkünstler dadurch ehren, daß wir ihrem Beispiel folgen. Dadurch wird auch der Unterschied zwischen der vier- drei- und zweistimmigen Fuge, klarer und deutlicher heraustreten, als wenn ein neues Thema aufgestellt würde. Die Form, die Bauart einzuprägen, ist vorzüglich Sache des angehenden Tonkünstlers. Dazu müssen aber anerkannte Muster gewählt werden, die zur Nachahmung tauglich sind.





Bei a) konnte der Baßschlüssel nicht angewendet werden; weil dann die Oberstimme im Tenor hätte gesetzt werden müssen, wodurch ein ganz düsteres, brummiges Tonstück erzeugt worden wäre.

Das Vergleichen, überall zum Entdecken des Unterschiedes nothwendig, läßt auch hier die Verschiedenheit der Bauart erkennen. Man sieht, daß

1) wenn die Frage und Antwort von den beiden Stimmen gesungen worden sind, daß alsdann eine Modulation erfolgt, welche hier einstimmig, bei à 3 v. zweistimmig, und bei à 4 v. dreistimmig gesetzt wird; also immer eine Stimme weniger, als zum Darstellen der ganzen Fuge angenommen worden sind.

Bei b) modulirt deswegen die Unterstimme einen Tact allein; denn der Satz würde gar zu leer klingen, wenn drei, vier oder fünf Tacte eine Stimme allein singen wollte.

2) In der zweistimmigen Fuge kommt schon bei c) eine Engführung, welche bei d) die Unterstimme beantwortet und sich dabei die Freiheit erlaubt, den Umfang des Themas um eine Stufe tiefer zu erweitern, was bei Engführungen oft nöthig ist, um der Stimme aussagen zu lassen, was sie einmal zu sagen angefangen hatte.

In mehrstimmigen Fugen ist auch mehr Gelegenheit vorhanden, die

Stimmen mit Umkehrungen und dankbaren Modulationen zu beschäftigen, so daß die Engführungen später angebracht werden können.

3) Bei e) moduliren nun beide Stimmen in die Oberterz der Tonika, nach A-moll; denn wäre nach A-dur geführt worden, so hätte D-moll, als Paralleltonart der Tonika, erwartet werden dürfen, wodurch die Fuge für zwei Stimmen zu weit ausgedehnt und ermüdend geworden wäre. Bei f) beginnt daher die Unterstimme gleich auf der Tonika F. eine Engführung, welche die Oberstimme, einen Tact später, bei g) beantwortet.

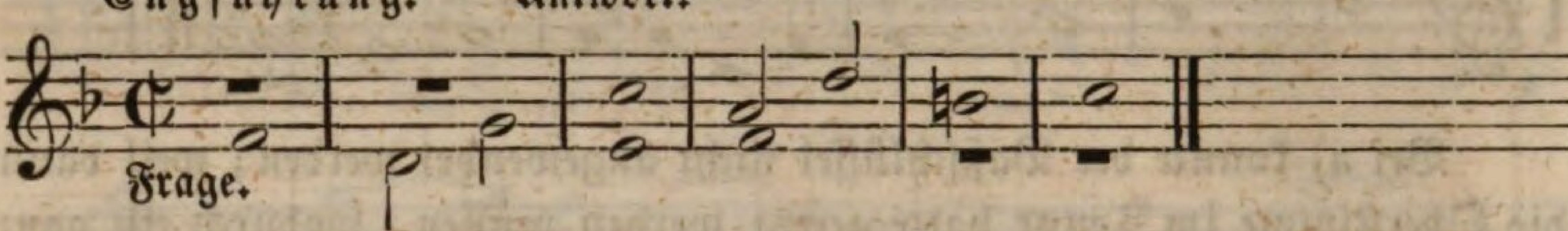
4) Dann folgen bei h) noch dreierlei Nachahmungen, um die Fuge zu verlängern. Ein Orgelpunkt oder tasto solo fällt bei zweistimmigen Fugen ganz natürlich weg; weil er leer, nichtssagend würde.

Folgende Themata können zur Nachbildung dienen.

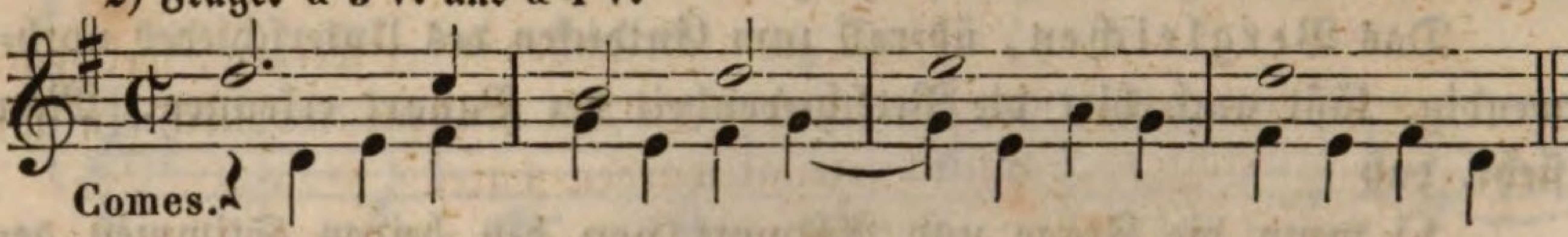
1) Frage. à 2 v. Antwort.



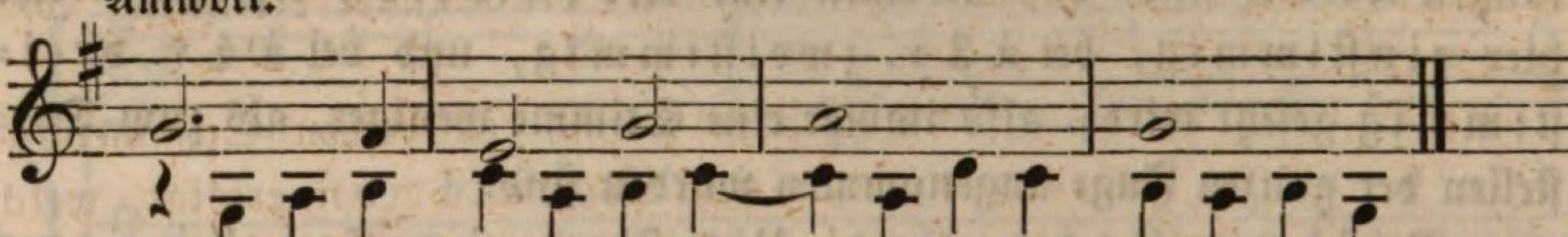
Engführung. Antwort.



2) Frage. à 3 v. und à 4 v.



Antwort.



So verschiedenartig auch die Engführung sein kann, so wird sie z. B. bei diesem Thema schon nach einer ganzen Tactpause eintreten, aber nicht ganz treu durchgesetzt werden, ohne Licenzen, schwerlich.

Folgendes Thema ist à 2 v. leichter in die Enge zu führen:

Frage. Antwort.

1) 

Oder

2)



Oder à 4 v.

3)



Die Erfindung solcher Sätze, die sich in die Enge führen lassen, kostet manchen Versuch, zumal wenn mehrere Arten derselben, wie hier, möglich werden sollen; denn 1) zeigt dieselbe zwei Tacte, die bei 2) einen Tact später beantwortet werden und bei 3) ist die Syncope, die Zerschneidung des Themas, um eine Octave höher, angebracht.

Jetzt legt man wenig Werth auf solche Künste; man findet darum auch keine solchen Fugen mehr, in welchen ein Choral eingeflochten ist. Es ist mehr historisch wichtig zu wissen, wie weit die Verstandesmusik getrieben worden ist. Dennoch strahlt es in den Tonstücken lichthell hervor, ob sich der Schöpfer derselben auch mit diesem Zweige der Kunst bekannt gemacht hat, welchen freilich auch das musikalische Genie aufmerksam betrachten muß, dem überhaupt das Lernen nicht erlassen werden kann, wenn es Begriffs- und Gefühlseinheit, harmonisches Gleichgewicht des Geistes und Herzens in seinen Tondichtungen herstellen und beurtheilen will, ohne welches den Forderungen der Kunst nicht Genüge geleistet werden kann.

Und wenn Freunde der Tonkunst damit bekannt gemacht werden, was in diesem Abschnitte mitgetheilt worden ist und im folgenden §. noch dargestellt werden soll, so ist es der Zweck dieser Mittheilungen nicht, eine Auferstehung der Toden hervorrufen zu wollen, sondern die geehrten Freunde der Musik in den Stand zu setzen, mehr Genuß von der Tonkunst zu haben; denn eine Sprache reden zu hören, die man gar nicht kennt, ist ein Vergnügen, um welches Niemand zu beneiden sein dürfte. Man folgt dem Vortrage einer Musik mit weit mehr Interesse, wenn man sich mit der Grammatik und dem Geiste dieser schönen Kunst bekannt machte. Auch gewinnt man dadurch Ansprüche auf ein eigenes Urtheil, lernt echtes und unechtes Schönes um so richtiger unterscheiden,

wie oberflächlichen Ohrenkitzel von durchdachter Composition, die den Geist entzündet, das Herz erfreut und bleibenden Werth hat.

Was aber von der Lehre von der Fuge hier mitgetheilt worden ist, könnte vielleicht noch den Nutzen haben, daß emporstrebende Tonsetzer dadurch zum Studium der Fugen großer Meister nicht ganz unvorbereitet schreiten würden.

Daß, wie nicht zu verkennen ist, der gewöhnliche Weg zur Belehrung über diese Kunstform nicht betreten, d. h. nicht von zwei- zu drei- und vierstimmigen Fugen fortgeschritten wurde, hat seine Gründe. Denn

1) giebt es eine doppelte Construction d. h. ein Auf- und Absteigen, ein Gehen von Oben nach Unten. Dieser methodische Weg ist hier sichtbar befolgt, da von der vierstimmigen Fuge zur drei- und zweistimmigen herabgestiegen wurde. Warum? — Streitet dieses Verfahren nicht mit den Entwickelungsgesetzen des Geistes? — Das würde der Fall sein, wenn Alles, was vorausging, nicht dagewesen wäre.

2) Waren wir durch alles Vorhergehende nach Oben gestiegen, hatten uns immer mit mehrstimmigen Sätzen beschäftiget, wodurch es mehr übereinstimmend wurde, daß die vierstimmige Fuge zuerst geübt, und dann das leichtere Herabsteigen gewählt werden durfte. Dadurch gewinnt zugleich die Wiederholung, welche nun von Unten nach Oben durch die Uebungsaufgaben begründet ist, an Werth für die Selbstthätigkeit. Somit erhält denn auch die eingewurzelte Gewohnheit ihre gewaltigen Rechte wieder.

§. 22.

Es soll nun die strengste Form, welche die Tonkunst hat, der Canon, an die Reihe kommen, um diesen vom Scheincanon unterscheiden zu lernen. Wir stellen aber zuerst die Frage auf:

Was ist ein Canon?

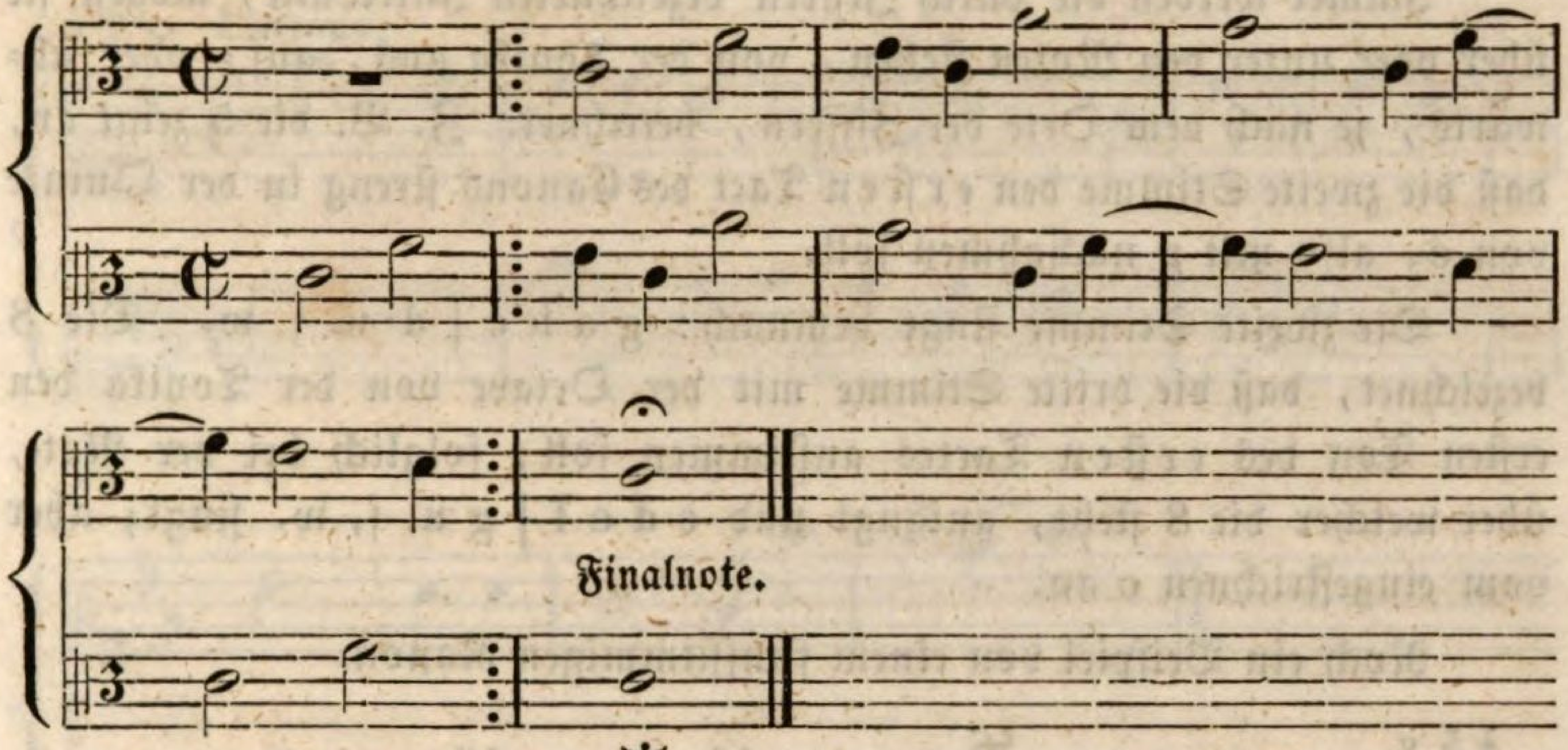
Er ist ein der Fuge ähnliches Tonstück, worin eine Stimme der andern buchstäblich, Note für Note, ohne die geringste Veränderung nachsingt, was die erste Stimme vorsingt. Das ist namentlich ganz streng zu befolgen, wenn der Canon im Einklange oder in der Octave gebauet wurde. Der Scheincanon ist aber nichts, als Nachahmung, welche schon §. 14 bekannt gemacht wurde.

Das lateinische Wort „canon" bezeichnet eigentlich streng zu befolgende Gesetze der geistlichen oder weltlichen Obrigkeit. Daher ist in der Tonkunst nur das Abbild davon vorhanden, indem da der Canon auch

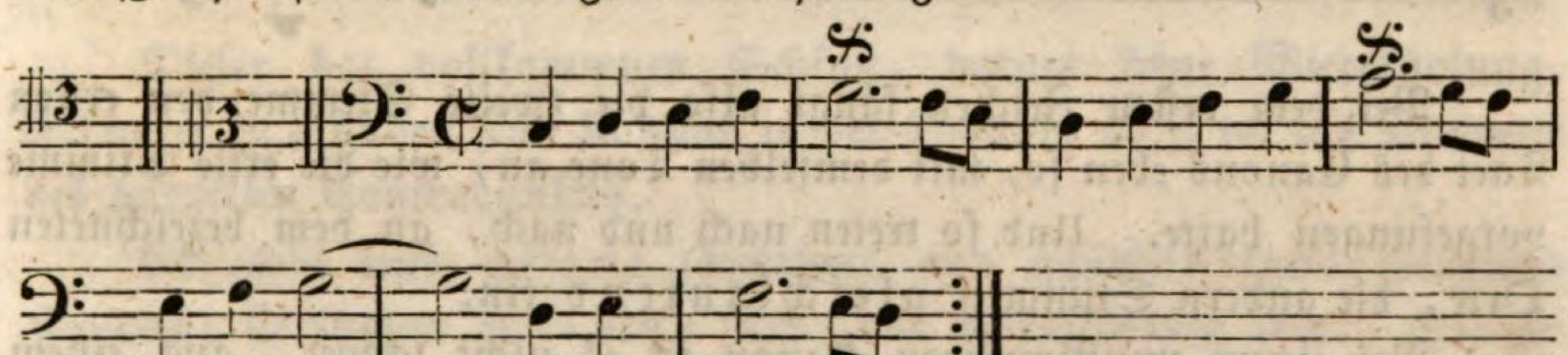
die strengste, pünktlichste Nachahmung als Gesetz fordert, mag das Thema arios oder contrapunktisch sein.

Es giebt **endliche** und **unendliche** Canons. Letztere gleichen den unendlichen Dezimalbrüchen, die nie bis zum letzten Bruchtheile fortgesetzt werden können. So giebt es auch rückgängige, mit Ziffern bezeichnete, Zirkel- Lieder-Räthselcanons, die weder das gewöhnliche Zeichen 𝄋, noch Ziffern, noch Buchstaben der vier Singstimmen C. A. T. B. und oft auch keine Schlüssel haben.

Ein endlicher Canon z. B. vom berühmten Meister **Kirnberger**, ist folgender für zwei Altstimmen, wie die Schlüssel zeigen.



Die Finalnote hat nicht immer die Fermate, steht aber stets hinter dem Zeichen für die beliebige Wiederholung.

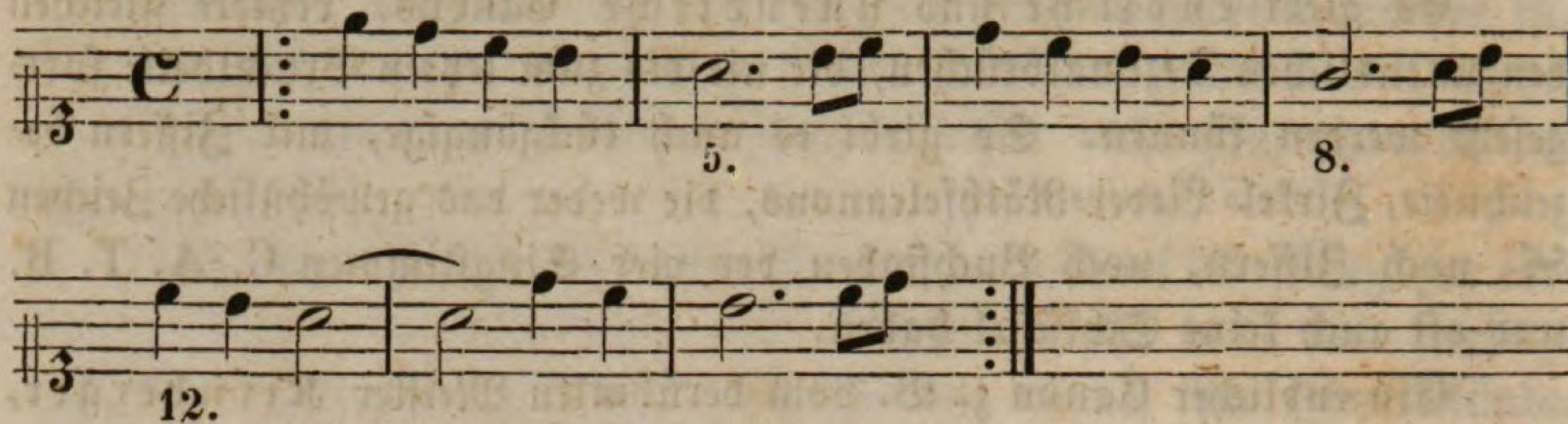


Die drei Schlüßel zeigen den dreistimmigen Canon, von **Stölzel** verfertigt, an. Die Zeichen 𝄋 über g und dann über a bestimmen den Ort, wo die andern Stimmen eintreten sollen. Dieser Eintritt kann auch durch Ziffern bezeichnet werden, z. B. à 3 v.



Die Ziffern erscheinen aber auch **unter** den Noten z. B.

à 4 v.

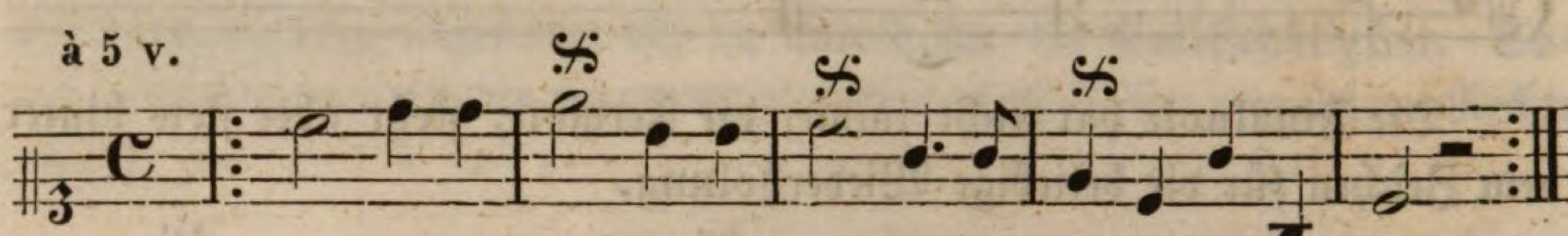


Immer werden die durch Ziffern bezeichneten Intervalle, mögen sie über oder unter den Noten stehen, von der Tonika aus, auf- oder abwärts, je nach dem Orte der Ziffern, berechnet. Z. B. die 5 zeigt an, daß die zweite Stimme den **ersten** Tact des Canons streng in der Quinte von c, also mit g nachahmen soll.

Die zweite Stimme singt demnach: g a h c | d u. s. w. Die 8 bezeichnet, daß die dritte Stimme mit der Octave von der Tonika den ersten Ton des **ersten** Tactes anstimmen soll, folglich bei der Note, über welcher die 8 steht, anfängt und c d e f | g u. s. w. singt; aber vom eingestrichnen c an.

Noch ein Beispiel von einem fünfstimmigen Kanon.

à 5 v.



Bei dem ersten Zeichen fängt also die zweite Stimme den ersten Tact des Canons eben so, mit demselben Tone an, wie die erste Stimme vorgesungen hatte. Und so treten nach und nach, an dem bezeichneten Orte, die andern Stimmen **gleichlautend** ein.

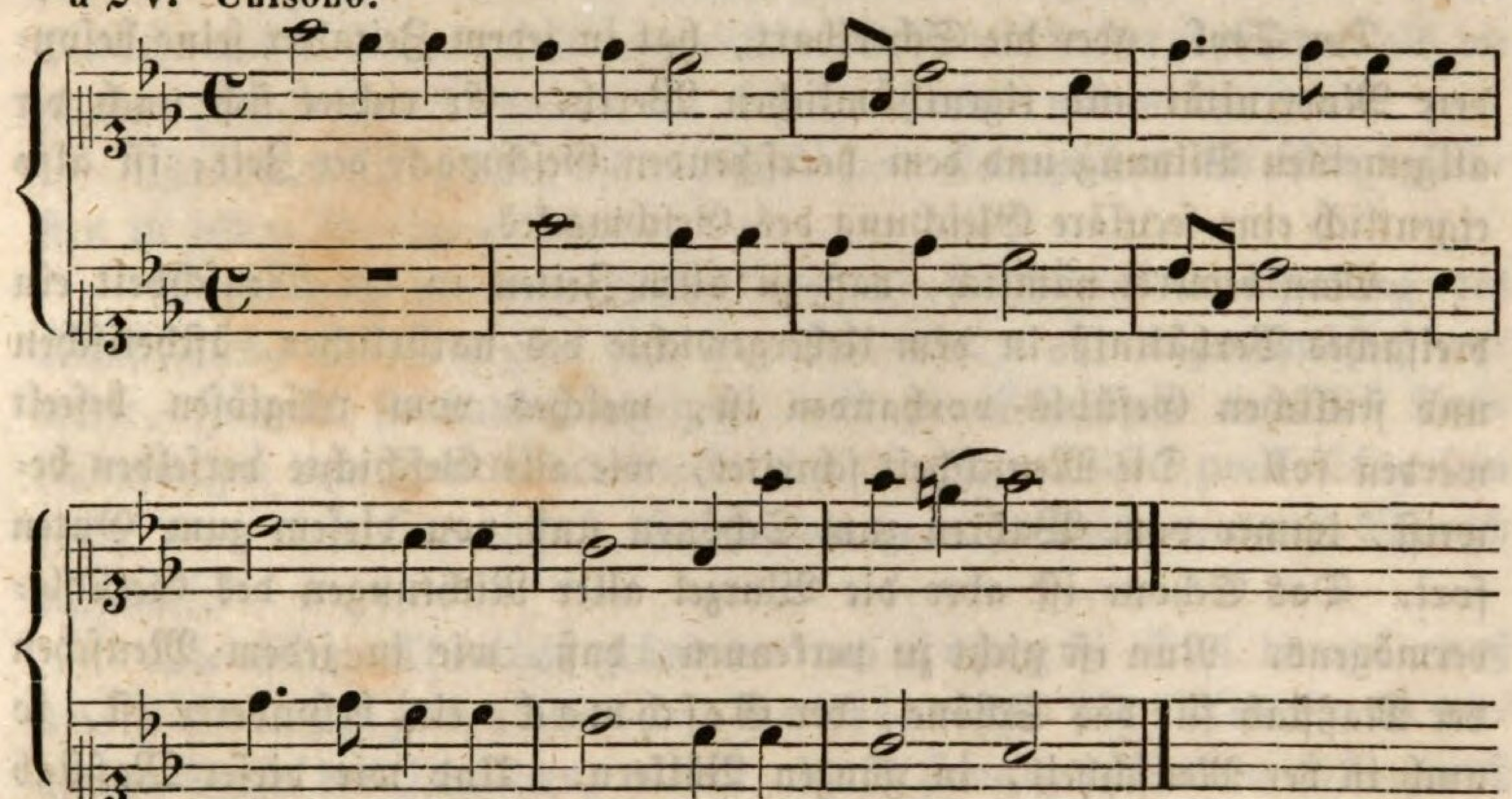
Bei einem zweistimmigen Kanon ist es nicht schwer, aus einem endlichen, einen unendlichen zu machen und umgekehrt; denn

1) soll er **unendlich** werden, so läßt man die Finalnote in beiden Stimmen weg und setzt das halbe Wiederholungszeichen am Anfange des zweiten Tactes und am Ende des letzten. Freilich müssen beide Stimmen so gestaltet sein, daß jede singbar von der letzten Note des letzten Tactes in die erste Note des zweiten Tactes übergehen kann.

2) Soll er aber **endlich** werden, so stellt man zwar auch das halbe Wiederholungszeichen eben so auf; aber am Ende setzt man in beiden Stimmen die Finalnote hinzu, wie hier beim ersten Kanon von **Kirnberger** geschehen ist.

Sollen Kanons abgesungen werden, so muß man jede Stimme erst einzeln ausschreiben. Und ist es ein zweistimmiger Kanon im Unisono, d. h. im Einklange, wo es nicht darauf ankommt, ob die Ober- oder Unterstimme anfängt, so darf er nicht von zwei Parallelstimmen vorgetragen werden. So kann ein solcher, in der Octava gesetzt, nicht mit zwei gleichen Stimmen besetzt werden. Bei Mangel an Knaben- oder Frauenstimmen, kann auch ein Kanon mit verschiedenen Schlüsseln nicht von lauter Männerstimmen vorgetragen werden, da er nicht im Einklange gesetzt ist. Also müssen die Schlüssel wohl besehen und befolgt werden, wenn man einen Kanon rein aufgeführt hören will.

à 2 v. Unisono.



Dieser hat vollkommnen Schluß, darum keine Wiederholung. Schwerer zu erfinden sind Kanons in der Secunde u. s. w. als Producte des doppelten Contrapunktes.

Es giebt auch offene (apertus) und geschlossene (clausus) Kanons; sie können drei- vier- fünf- und mehrstimmig sein. Die geschlossenen haben die Fermate.

Zwölfter Abschnitt.

Vom Styl.

§. 23.

Der Styl, oder die Schreibart, hat in jedem Zeitalter seine besondere Modernität und eigenthümlichen Werth. Er richtet sich nach der allgemeinen Bildung und dem herrschenden Geschmacke der Zeit; ist also eigentlich eine seculäre Gleichung des Geschmackes.

Man bemerkt nämlich, daß zu allen Zeiten in der Menschheit ein dreifaches Verhältniß in dem Uebergewichte des natürlichen, ästhetischen und sittlichen Gefühls vorhanden ist, welches vom religiösen beseelt werden soll. Die Menschheit schreitet, wie alle Geschichte derselben beweist, immer vom Wahren zum Schönen und von diesem zum Guten fort. Das Schöne ist aber die Wurzel aller Richtungen des Gefühlsvermögens. Nun ist nicht zu verkennen, daß, wie in jedem Menschen der Maßstab für das Schöne, der Geschmack, ein besonderer ist, so auch in der Menschheit, in ganzen Völkern. Und wie dieser Maßstab in jedem Einzelnen, mit der Jahreszeit seines Lebens sich ändert, so ist auch zu allen Zeiten der Geschmack im Allgemeinen eine veränderliche Größe. Daher hat jedes Zeitalter seine besondere Modernität. Dennoch giebt es eine Normalidee, worin das Wesen des Schönen feststeht und unverändert bleibt. Sie findet sich ausgeprägt in den Kunstwerken großer Meister verschiedener Nationen, wie z. B. was die Plastik betrifft, in den griechischen Antiken. Dieser Normalidee sich immer mehr zu nähern, ist das Streben aller Künstler, also auch der Tonkünstler. Der herrschende Geschmack gilt ihnen für keine Gesetzgeberin, sie lassen ihn nicht zu ihrem Tyran emporwachsen, sondern halten die Normalidee des Schönen fest, suchen sich dieser immer mehr zu nähern, worauf eben die Bildung und Veredlung des Geschmackes beruht.

So hat denn auch der Kunststyl besondere Epochen erlebt, die man gewöhnlich Schulen nennt, wo sich mannigfaltige Contraste bilden, die im Ueberwiegen der einzelnen ästhetischen Momente, und in besondern Verbindungen derselben bestehen. So sprechen die Kunstkenner z. B. der

Malerei von einer niederländischen, italienischen, deutschen und französischen Schule. Die Kenner der Tonkunst unterscheiden auch eine deutsche, französische und italienische Schule, wovon die deutsche jetzt immer die vorzüglichste genannt wird, weil sie der Normalidee des Schönen näher gerückt und allseitiger ist. Denn darin stimmen alle denkenden Tonkünstler überein, daß der Vorzug, wie überall, dem Vollkommensten gebühre.

Nun kann allerdings in den Künsten von absoluter Vollkommenheit, welche nur der Tugend angehört, nicht die Rede sein, sondern nur von relativer. Diese wird aber auch erst alsdann einem Kunstproducte beigelegt, wenn es seinem Zwecke entspricht. Und in dieser Hinsicht treffen wir die vollkommensten Meisterwerke der Tonsetzer als die zweckmäßigsten an im Gebiete der Kunst, in alter und neuer Zeit.

Zweckmäßigkeit ist demnach das Kennzeichen des Vorzüglichsten in jedem Kunstproducte.

Wenn nun die neue Musiklehre die engherzige Eintheilung des Kunststyles, in strengen und freien Styl, als unzweckmäßig verwirft, so will sie damit anzeigen, daß die Schreibart in allen Tonschöpfungen dem Zwecke der Tonkunst entsprechen, also zweckmäßig sein soll; denn diese Eigenschaft ist es, die den Tondichtungen erst Werth verschafft.

Die ältern Theorien gründeten den strengen Styl darauf, daß alle Dissonanzen gebunden und vorbereitet sein sollten, d. h. diejenige Stufe der Tonleiter, welche als Dissonanz erscheinen soll, muß im vorhergehenden Akkorde erst als Consonanz zum Gehör gebracht werden. Sobald aber der dissonirende Ton erklingt, wird das Ohr beunruhiget und die gewünschte Beruhigung wird dann durch die Auflösung im nächsten Akkorde gewährt, worin die Dissonanz, ihrer Beschaffenheit nach, entweder eine Stufe auf- oder abwärts fortschreitet. Der Componist, welcher in strenger oder gebundener Schreibart setzte, mußte demnach immer die Vorbereitung, den Anschlag und die Auflösung einer Dissonanz sorgfältig im Auge behalten.

Der freie Styl hielt sich aber nicht verbunden, diesem Zwangsartikel gehorsam zu sein, ließ die Dissonanzen plötzlich, unvorbereitet erklingen, wenn und wo ihm dieselben unentbehrlich erschienen, um ein treues Abbild des im Innern lebenden Ideals zu liefern.

Neuere Theoretiker wollten unter strengem Styl diejenige Schreibart verstanden wissen, welche in Compositionen für Singstimmen, ohne Begleitung der Instrumente, herrschen müsse, so daß z. B. alle Dissonanzsprünge vermieden werden sollten, weil die Sänger solche schwer zu

treffende Intervalle leicht verfehlen, und dadurch zum Mißfallen am Tonstücke Veranlassung geben könnten. Es wurden deswegen alle notae abjectae d. h. die verworfenen Noten, wie mi contra fa, nicht nur für Teufel in der Musik erklärt, sondern auch streng verboten. So waren auch die chromatischen und enharmonischen Uebergänge in Tonstücken für den Gesang allein, ein Majestätsverbrechen. Der freie Styl erkannte, daß die Tonkunst nicht den Zweck hat, immer nur die mildesten, lieblichsten Tonverbindungen auszusuchen, da die Musik auch finstere Gedanken und Gefühle auszusprechen habe und dazu alle Gestaltungen der Töne nöthig brauche. Es ist auch wirklich oft nothwendig, die Dissonanzen scharf, plötzlich eintreten zu lassen, so wie es also auch eben so den Forderungen des Tongemäldes entsprechend sein kann, jene Mißklänge auf's Zarteste anzukündigen. Das einzige Gesetz, welches hier gegeben werden kann, ist: Zweckmäßigkeit. Wird zumal nicht für den Gesang geschrieben, so kann der Componist — wie z. B. C. M. v. Weber in seiner großen Sonate für das Piano, aus C-dur, gethan, und mit einem verminderten Septimenakkorde begonnen hat — muthvoll, kühn, frei und unvorbereitet die Dissonanzen anwenden. Die Beschränkung, welche die Eintheilung in strenge und freie Schreibart einführt, ist in so fern schon ein Irrthum und Widerspruch, als die Kunst in freier Richtung organisiren will. Aber dadurch, daß fremde, harte, entfernte Tongestaltungen verboten wurden, konnte die Musik ihre unermeßliche Aufgabe nicht lösen und daher rissen sich die Fürsten des Tonreichs los von diesen Sclavenfesseln.

Es leidet ferner keinen Zweifel, daß Zweckmäßigkeit das allgemeingültige Gesetz für den Gebrauch der Dissonanzen jeder Art ist; denn auch die Kirchenmusik hat alle Mittel und Organe der Tonkunst nöthig, um ihren Zweck zu erreichen. Deshalb braucht sie nicht in weltlichen Prunk und Effecthaschen auszuschweifen, kann ihre Würde dabei wohl behaupten, indem sie selten Ausbrüche schwarzer Leidenschaften zu schildern hat.

Schenken wir aber jener auf Irrthum beruhenden Eintheilung unsern Beifall nicht, so können wir eben so wenig die ungebührlichen Uebergriffe des freien Styles billigen, wo z. B. die große, scharfe Terz dreifach zu einem Melodietone gesetzt wird. Den Grundsatz, „daß Alles, was wohlklingt, richtig sei," darf der freie Styl auch nicht an die Spitze des Unterrichtes stellen, da manches Ohr einen sehr harten Resonanz hat und ihm klingt, was dem gebildeten, zartbesaiteten Organe oft Ohrenzwang verursachen könnte. Die Erfahrung lehrt, daß angehende Tonsetzer nicht einmal die offenbaren Octaven in den Außenstimmen hören und mißfällig wahrnehmen.

Der Zweck und Geist des Oratoriums ist allerdings anderer Natur, als der einer Oper; darum ist auch eine auffallende Verschiedenheit im Character der Schreibart nicht zu verkennen. Jede fordert aber künstlerische Enthaltsamkeit; denn das, was schön sein soll, muß selbst im Ausbruche der Leidenschaft gemäßigt erscheinen, so daß der Genius der Tonkunst und des Tonreiches, Anmuth und Grazie, über der Tonschöpfung schweben, die freie Richtung der Phantasie das Vernunftmäßige als Grundlage durchschimmern lassen kann.

Folglich darf der freie Styl nicht mit unbeschränkter Willkühr verwechselt werden. Wo diese Ansicht im Componisten vorherrschen dürfte, da würde, um großartig und orginell zu erscheinen, die Form in ihrer Uebertreibung, als Unform wahrzunehmen sein, welcher aller ästhetische Geschmack mangelt, und nur Ungeheures, Wunderbares, mit orientalischer Herrlichkeit ausgestattet, schildert. Diese Schreibart liebt weder Reinheit, Eleganz, Harmonie, noch milde, sanfte heitere Tonreihen. Dabei kann die individuelle Gestalt nicht in Wärme und Lebensfähigkeit zur Blüthe kommen, kann kein echtes Schönes erzeugt werden; weil die Göttin Charis, im griechischen Gewande, die Unform fliehet.

Es kann da eine intellectuelle Täuschung zum Grunde liegen, oder die geistige Ausstatkung des Componisten die Ursache sein, so wie auch noch unvollendete Reife und Mangel an Politur, daß eine Tonschöpfung an ästhetischem Werthe arm ist und dadurch den Reiz, wie die Wirkung verliert, welche Kunstproducte haben sollen.

Der innere Mensch des Componisten tritt in seinen eigenthümlichen Anlagen, in seiner Ausbildung, Kenntnissen und durch Uebung erlangten Fertigkeiten in seinen Werken unverkennbar heraus. Sein Temperament, sein Character, sein Denken, Fühlen und Wollen strahlt aus seinen Tonschöpfungen hervor. —

Die Musik ist als Sprache auch Dichtkunst; denn das Gebiet des Erhabenen, Feierlichen, Edeln, Furchtbaren, Erschütternden ist ihr Spielraum. Nur Weisheit, Gerechtigkeit, Tugend und die Wege eines höhern Waltens kann sie nicht schildern; diese gehören nicht der Ton- sondern der Wortsprache an. Daher spricht man auch von Tondichtungen, wie von Gedichten in Worten.

Aber man spricht auch von theoretischen und practischen Musikern; da es eine Theorie und Praxis der Musik giebt, die, wie Wissen und Thun, ein Wechselverhältniß bilden, wo immer eine in der andern sich abspiegelt.

Jede Theorie beschäftigt sich mit der innern Construction einer Kunst oder Wissenschaft, stellt Gesetze auf, die sie aus Quellen schöpft und erklärt alsdann die Natur und Verschiedenheit derselben.

Die Theorie der Musik soll daher auch keiner Naturbeschreibung gleichen, wie sie z. B. der Botaniker liefert, um die Pflanzen zu bestimmen; soll keine nackte Beschreibung, keine trockene Aufzählung der Regeln sein, was um so nachtheiliger wird, wenn dieselben zerstreut hingestellt werden, so daß der Werth, den das Einzelne im Bau des Ganzen hat, nirgends hervorleuchtet. Sie soll zeigen, wo und wie die Gesetze anwendbar sind, welche das Thun des ausübenden Künstlers lenken, unterstützen und beleben sollen; denn Thun ohne Wissen ist blind! —

Darum wurde bei diesem Versuche das nöthige Wissen dem Thun vorausgeschickt und nicht vorausgesetzt. Möge es seinen Zweck nicht verfehlen! — Da jedoch alle auf Denken Anspruch machenden Geister so verschieden in ihrer Auffassung wie in der Darstellungsart sind, so kann es nicht befremden, wenn gegen die Ansichten, Meinungen, Methoden u. s. w., welche in diesem Versuche zum Vorschein kommen, Widersprüche erhoben würden. Diese sind aber, wenn sie aus reiner Quelle und aus dem reinen Golde der Einsicht stammen, stets gewissenhaft zu prüfen und sorgfältig zu benutzen, wie es dem Verfasser dieser Mittheilungen ebenfalls Pflicht sein wird.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Siebeck, August

Kleine Compositionslehre für Freunde und Freundinnen der Tonkunst

Tübingen 1850